



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

**EL ESPIRITUAL NEGRO: ASPECTOS
POÉTICO-MUSICALES Y RECURSOS
PARA LA INTERPRETACIÓN**

Nikoleta Stefanova Popova

**PROGRAMA DE DOCTORADO DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES**

Las Palmas de Gran Canaria

Mayo de 2011

ÍNDICE

1. Introducción	8
<hr/>	
2. Marco teórico	12
<hr/>	
2.1. Estado de la cuestión	12
2.2. La idea de espiritual: gestación y concepto	17
2.2.1. Nuevo mundo y esclavitud: el canto como elemento vehicular de la Cristianización.	17
2.2.2. Concepto de espiritual negro	31
2.2.2.1. Génesis del término	31
2.2.2.2. Los espirituales negros: tipología y clasificación	35
2.2.2.3. Aspectos poéticos del espiritual negro	39
2.2.2.4. Aspectos musicales del espiritual negro	60
2.3. Referencias bibliográficas	69
3. Análisis de la muestra	71
<hr/>	
3.1. Obras seleccionadas	71
3.2. Selección de ensayos	73
3.3. Grupo de trabajo	74
4. Metodología	78
<hr/>	
4.1. Metodología del análisis	78
4.1.1. Metodología del análisis poético-musical	78
4.1.2. Metodología del análisis de dirección	81
4.2. Metodología de ensayo	81
4.3. Referencias bibliográficas	86

5. Cuerpo de la investigación	88
<hr/>	
5.1. Análisis poético-musical	88
5.1.1. Desarrollo del análisis	88
a. “I Can Tell the World” (arr. de J. Hairston)	88
b. “Plenty Good Room” (arr. de W. H. Smith)	94
c. “Bye and Bye” (arr. de J. Karai)	102
d. “Walk Together, Children” (arr. de R. Allain)	110
e. “Swing Low, Sweet Chariot” (arr. de J. Karai)	118
f. “Wade in the Water” (arr. de J. Karai)	126
g. “Were You There?” (arr. de N. Luboff)	133
h. “My Lord, What a Morning” (arr. de H. T. Burleigh)	137
i. “Elijah Rock” (arr. de J. Hairston)	143
j. “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” (arr. de U. S. Moore)	149
k. “I Want To Go To Heaven” (arr. de J. Karai)	157
l. “Poor Man Lazrus” (arr. de J. Hairston)	164
5.1.2. A modo de conclusión	172
5.1.3. Referencias bibliográficas	174
5.1.4. Arreglos musicales	175
5.2. Análisis de dirección. Problemas de interpretación	176
5.2.1. Análisis según la tipología propuesta	176
5.2.1.1. Espirituales que usan la técnica responsorial típica de la canción tribal africana	176
a. “I Can Tell the World” (arr. de J. Hairston)	176
b. “Plenty Good Room” (arr. de W. H. Smith)	182
c. “Bye and Bye” (arr. de J. Karai)	187
d. “Walk Together, Children” (arr. de R. Allain)	198
5.2.1.2. Sorrow Songs	204
a. “Swing Low, Sweet Chariot” (arr. de J. Karai)	204
b. “Wade in the Water” (arr. de J. Karai)	215
c. “Were You There?” (arr. de N. Luboff)	222
d. “My Lord, What a Morning” (arr. de H. T. Burleigh)	232

5.2.1.3. Espirituales con melodías sincopadas y modelos rítmicos característicos	240
a. “Elijah Rock” (arr. de J. Hairston)	240
b. “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” (arr. de U. S. Moore)	247
c. “I Want To Go To Heaven” (arr. de J. Karai)	254
d. “Poor Man Lazrus” (arr. de J. Hairston)	261
5.2.2. A modo de conclusión	265
5.2.3. Referencias bibliográficas	266
5.2.4. Arreglos musicales	266
5.3. Descripción del trabajo práctico	267
5.3.1. Desarrollo del trabajo en los ensayos	267
a. “Plenty Good Room” (arr. de W. H. Smith)	267
b. “Wade in the Water” (arr. de J. Karai)	289
c. “Elijah Rock” (arr. de J. Hairston)	313
5.3.2. Estudio de los problemas de los ensayos y su respuesta	341
a. “Plenty Good Room” (arr. de W. H. Smith)	341
b. “Wade in the Water” (arr. de J. Karai)	356
c. “Elijah Rock” (arr. de J. Hairston)	371
5.3.3. Resultados del concierto	390
a. “Plenty Good Room” (arr. de W. H. Smith)	390
b. “Wade in the Water” (arr. de J. Karai)	391
c. “Elijah Rock” (arr. de J. Hairston)	392
5.3.4. Referencias bibliográficas	394
6. Conclusiones	395
<hr/>	
6.1. Referencias bibliográficas	399

8. Anexos

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento a los directores de esta tesis, Dr. José Luis Correa Santana, profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y Prof. Dr. Emilia Kolarova, catedrática de la Academia Nacional de Música “Pantcho Vladiguerov” (Sofía, Bulgaria), por su apoyo incondicional, sus desvelos, sus correcciones y su comprensión en los momentos en los que, como todo investigador, he llegado a dudar. Ambos han sabido dar luz y forma a todos y cada una de mis pensamientos y me han guiado con paciencia y gran profesionalidad.

Toda esta inquietud e interés que ha derivado en la construcción de una investigación entorno al espiritual negro se debe a las lecciones de Prof. Krum Maksimov, catedrático de dirección coral en la Academia Nacional de Música “Pantcho Vladiguerov” (Sofía, Bulgaria). Tanto Prof. Maksimov como la pianista acompañante Kristiana Abrasheva, me han ayudado en cuanto al conocimiento sobre la interpretación del género y la búsqueda de bibliografía especializada.

Es necesario agradecer al Dr. José Rodríguez Herrera, profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, sus aportaciones inestimables al estudio de la métrica y la forma de los textos de los espirituales. La ausencia de fuentes y de estudios fiables en el campo de la métrica, hacen de su aportación una auténtica ayuda y sus ideas y consejos se reflejan a lo largo de gran parte de la investigación. Agradezco las aportaciones que han hecho Ronald Myers, Everardo Murias, Mark James Sánchez Seaton-Reid y Rvdo. Milen Stefanov en cuanto al estudio de la letra de los espirituales y a Dr. André Thomas, Dr. Janice Cusano, Fernando Malvar-Ruiz, Sean Deibler, Dr. Marco Antonio Da Silva Ramos y Sandra Mathias en cuanto al trabajo en el campo de la interpretación del espiritual.

Reconozco lo importante que ha sido para esta investigación acceder a los archivos de la biblioteca del Consulado de los EE.UU. (Sofía), la Biblioteca Nacional de Sofía, la biblioteca de la Academia Nacional de Música “Pantcho Vladiguerov” (Sofía), la biblioteca de *Royal College of Music* (Londres), la biblioteca de *Narodno chitaliste “Yordan Yovkov”* (Dobrich, Bulgaria) y la disponibilidad de la base de datos *Proquest*, facilitada por M^a Rosa Bordón.

Sin la participación de los miembros del Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias, todo este trabajo no habría tenido el fruto deseado. Todos y cada uno de ellos se han esforzado y han sabido responder con

acierto a las expectativas que desde un principio había depositado en su participación. Agradecer a Sergio Alonso Santana, el Director del Conservatorio Superior de Música de Canarias, su confianza en la finalidad de esta investigación y todas las facilidades que me ha ofrecido para poder llevarla a cabo.

Asimismo, agradezco a Lilla Gabor, Nauzét Mederos Martín, Fátima Naranjo Marrero, Francisco Sosa Godoy y Gonzalo Díaz Yerro, tanto las veces que me han ayudado como aquellas en las que me han hecho dudar. Gracias a mi marido, mis padres y mi hermana por el apoyo moral, la infinita paciencia, la comprensión, la solidaridad, por el tiempo que les he robado y por soportar mi pasión.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los pasajes de la historia que más interés suscita es el nacimiento de los EE.UU., la conquista de la libertad y el desarrollo de las ideas a las que la Europa anquilosada por el peso de tradición no puede dar cabida. El origen de los EE.UU. está en el choque entre culturas y en la raíz misma de esta asimilación cultural se encuentra una de las mayores manifestaciones musicales de los EE.UU.: el espiritual negro. Hablar de espiritual negro es hablar de esclavitud, religión, tradiciones africana y anglo-celta, expresión, fe y vida cotidiana del pueblo afroamericano en los años de opresión. En el espiritual encontramos las características tanto de la música vocal africana como del himno puritano y la balada anglo-celta, que resultan tener puntos en común en cuanto a sus música y letra y de cuya mezcla nace el género coral que no solo servirá de base para la música posterior afroamericana (*gospel, ragtime, blues, jazz, etc.*), sino contribuirá a los inicios de la poesía norteamericana.

La idea del presente trabajo nace por el interés que el espiritual negro despierta, dada la curiosa gestación del género, su desarrollo y sus características, pertenecientes a dos culturas -africana y europea- completamente diferentes, unidas por el proceso de la Cristianización en los EE.UU. Además, la curiosidad por el tema se despierta por la enorme popularidad de este género coral y las innumerables interpretaciones que se realizan no sólo en los EE.UU., sino en todo el mundo.

La finalidad de la presente investigación es estudiar los aspectos poético-musicales del espiritual negro en doce arreglos para coro mixto, elaborar una guía para el director referente a la interpretación de los espirituales seleccionados, determinar los problemas que las obras podrían presentar, proponer soluciones y poner en práctica tres de las doce piezas según los análisis propuestos. Así, se pretende desarrollar un estudio que parte de la teoría (análisis poético-musical) para llegar a la práctica (interpretación de tres de las obras analizadas), ambos conceptos unidos por el análisis de dirección, presentado en el apartado 5.2 del presente trabajo.

La importancia y la trascendencia del presente estudio se confirma por el hecho de que éste aporta información en un campo de investigación con muchas lagunas en cuanto a los aspectos interpretativos del espiritual. Para realizar una interpretación fiel al género del espiritual negro, el director debe analizar la partitura, empezando por los elementos poéticos y musicales, para llegar a los problemas de interpretación. A pesar de que encontramos varios estudios relacionados con la historia del género y sus

características, en la bibliografía utilizada no hemos encontrado ningún análisis detallado y realizado por elementos, de los aspectos poético-musicales aplicados a la totalidad de una obra, ni análisis de dirección que exploren los problemas interpretativos con profundidad. Tampoco hemos hallado estudios, relacionados con el tema del espiritual negro, en los que los análisis se pongan en práctica.

El presente estudio está formado, a partir de la introducción, por cuatro capítulos claramente definidos: el marco teórico, el análisis de la muestra, la metodología y el cuerpo de la investigación. A continuación se exponen las conclusiones y la bibliografía. Cada uno de los capítulos incluye, para mayor claridad, sus referencias bibliográficas y sus arreglos musicales, en aquellos apartados donde son imprescindibles. Hemos de señalar que en el apartado 5, el que se refiere al cuerpo de la investigación, cada uno de los puntos, por su extensión tiene sus propias referencias bibliográficas.

El primer capítulo (apartado 2) pretende realizar un análisis crítico en cuanto a las investigaciones relacionadas con la presente. Asimismo, intenta dar una visión de la Cristianización de los esclavos en el Nuevo Mundo -un proceso estrechamente relacionado con la creación del espiritual negro- y del papel de las prácticas musicales que se desarrollan en la evangelización. Esta parte de la investigación trata del *Great Awakening* (Primer Despertar religioso), el *Second Awakening* -también llamado *Camp-meeting Movement*- y la música que los acompaña. Se indaga sobre la participación masiva de los esclavos en las reuniones religiosas y las posibles razones para ello. Asimismo, se estudian los himnos pertenecientes a los *camp-meetings* (los llamados *revival hymns* o *spiritual songs*) y sus aspectos poéticos -especialmente los *versos paseantes*- y musicales. El capítulo trata también de otros tipos de canciones creadas en los campamentos religiosos -*senseless songs*, *dialogue-songs*, *vision songs*, *bowing songs*, etc.-, parte de las cuales están relacionadas con ritos africanos. Asimismo, se estudia la manera de interpretar los nuevos cantos y la práctica *ring shout* que todavía forma parte del oficio religioso de algunas iglesias en los Estados Unidos. El capítulo pretende indagar también sobre las primeras iglesias negras en el Nuevo Mundo y los coros que se forman en ellas.

El siguiente apartado (2.2.2) del capítulo pretende profundizar en el tema del espiritual negro. Esta parte del estudio incluye información sobre la procedencia y el significado del término *negro spiritual*, como también sobre las teorías de los musicólogos más destacados del s. XX, referentes a las fuentes que originan el género.

Se presentan también varias clasificaciones del espiritual, según los propios esclavos y según diferentes autores. Asimismo, se investiga sobre los textos de los cantos afroamericanos y las formas de organización del material poético, buscando puntos en común, por un lado entre el espiritual y la balada anglo-celta y, por otro, entre el espiritual y la práctica responsorial africana. A continuación se examinan los temas y los personajes que aborda el género, así como el lenguaje y las técnicas literarias utilizadas en los cantos, con especial énfasis sobre los *versos paseantes* -procedentes del himno puritano- y el *double talk* (doble significado) de algunas de las obras. En este capítulo se pretende explicar también el origen y las causas de los errores gramaticales y ortográficos, que suelen encontrarse en la letra de los espirituales. Asimismo, se introduce al lector en los aspectos musicales del género. Esta última parte del primer capítulo pretende estudiar las causas de las dificultades en la transcripción de los cantos, las peculiaridades en el ritmo del género (ritmos cruzados, *offbeat*, polirritmia), las escalas en las que este último se basa, la textura y la forma de los espirituales. Además, se pretende analizar la manera de interpretación de los cantos y los puntos comunes de todos los aspectos mencionados con las tradiciones anglo-celta y africana.

El segundo capítulo (apartado 3) presenta la muestra de la investigación (obras, ensayos, grupo de trabajo). Por una parte, versa sobre los criterios de selección de las doce obras para su posterior análisis y de las tres obras elegidas para su puesta en práctica. Por otra parte, indica la planificación de ensayos y los criterios para la selección de los ensayos elegidos como ejemplo de trabajo. Por último, en este capítulo se presenta el grupo de trabajo y sus características. El tercer capítulo (apartado 4) pretende exponer la metodología aplicada en la investigación. Por un lado, se muestra la metodología del análisis (poético-musical y de dirección) y, por otro, la metodología llevada a cabo en los ensayos de las obras.

El último capítulo del presente trabajo -el cuerpo de la investigación (apartado 5)- pretende analizar de forma detallada y por elementos, doce espirituales negros -arreglados por diferentes autores-, en sus aspectos poéticos y musicales. Este análisis sirve de base para el análisis de dirección de las obras (guía de dirección) -relacionado con la tipología de Ewen-, donde se exploran con detalle los principales problemas de interpretación de las piezas y se proponen soluciones, con el objetivo de conseguir una interpretación estilística aproximada al género. La última parte del capítulo (apartado 5.3) se relaciona con el trabajo práctico de las tres obras seleccionadas, basado en los análisis de dirección propuestos. Por un lado, se presenta la descripción completa de

cuatro ensayos por obra con sus objetivos específicos, observación y registro y sus resultados y, por otro, se extraen los problemas de los ensayos por elementos con sus soluciones. Al final se exponen los resultados del concierto de los tres espirituales que aportan una visión global del resultado general, obtenido del trabajo teórico y práctico.

Señalamos que en la presente investigación hacemos uso de varios términos y cifrados no convencionales en la terminología musical española. Referencias a la terminología utilizada se hacen en el apartado 4.1.1 del estudio. Además, en el desarrollo de la investigación, el término “balada anglo-celta” es referido también como “balada británica” o “balada inglesa” y el “himno puritano” como “himno de Nueva Inglaterra”, según las indicaciones que dan los autores citados. Es importante aclarar que, refiriéndonos al grupo de trabajo, usamos las palabras “coro”, “coristas”, “alumnos”, “estudiantes” y “alumnado”; y que empleamos el género masculino plural para referirnos tanto a hombres como a la suma de hombres y mujeres. Asimismo, indicamos que hacemos uso de la cursiva para reseñar los nombres de las notas y las partes formales de las obras que analizamos. Empleamos cursiva también en los términos “versos paseantes”, “llamada-respuesta”, “llamada” y “respuesta”. Para referirnos a las tonalidades empleamos mayúscula en el sustantivo, mientras que al tratar la agógica y el carácter, usamos mayúscula o minúscula según las indicaciones propias del arreglista. Además, para facilitar la comprensión de las células rítmicas de cierta dificultad, detrás del nombre de la célula añadimos su dibujo. Señalamos que además de las abreviaturas de los términos y cifrados musicales, empleamos las siguientes: “c.” para compás/compases y “R” para refrán o estribillo interior.

En conclusión, los objetivos básicos de este trabajo pueden resumirse en los siguientes tres aspectos:

- Estudiar los aspectos poético-musicales del espiritual negro en doce arreglos para coro mixto.
- Realizar el análisis de dirección de los doce espirituales, en los que se determinen los problemas que las obras podrían presentar y se propongan soluciones.
- Poner en práctica, con el Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias, tres de las doce obras según los análisis propuestos y confirmar que estos últimos se ajustan a las necesidades de su aplicación práctica.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El campo del espiritual negro ha sido investigado sobre todo en los Estados Unidos, donde encontramos varios estudios relacionados con el género: con su historia, con su letra y música, con la labor y el lenguaje de los compositores que dedican su obra a los arreglos de los espirituales, etc. De toda la bibliografía consultada es necesario resaltar el documento que tomarán como punto de partida muchos de los restantes investigadores. Nos referimos a la recopilación crítica de canciones llevada a cabo por Allen, Francis, Ware y Garrison, “Slave Songs of the United States”, publicada en el año 1867 y en la que figuran no solamente las partituras, sino también observaciones en cuanto al origen, características interpretativas y el uso del lenguaje (Allen, Francis, Ware y Garrison, 1867). A medida que nos acercamos a la actualidad, se hacen cada vez más publicaciones relacionadas con el espiritual, bien sea de una manera directa o bien indirecta, lo que es un indicador del interés que el tema suscita.

Es importante hacer un análisis de la literatura a la que hemos tenido acceso, relacionada con la presente investigación, que nos permita seleccionar aquellos documentos bibliográficos que son de auténtico interés. Rescatamos por tanto el estudio de Krehbiel (1914) “Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music”, una de las primeras investigaciones sobre el género (Krehbiel, 1914: v, ix), citada en la mayoría de los estudios siguientes. Según Konen, Krehbiel es el autor que define el término de la música afroamericana como tal (1965: 106). El musicólogo no sólo investiga sobre la gestación del espiritual negro, sino también sobre sus aspectos poéticos (estructura de los cantos, peculiaridades del lenguaje, el uso de dialecto) y musicales (ritmo, escalas, armonía, *blue notes*, etc.) y compara estos últimos, con las características de canciones folklóricas, pertenecientes a otros géneros.

Otro de los estudios que merecen especial atención es “Puti amerikanskoi muzyiki. Ocherki po istorii muzikalnoi kulturyi SSHA” de Konen (1965). La autora investiga en profundidad tanto las fuentes africanas como las europeas (el himno coral de Nueva Inglaterra, la balada anglo-celta) del espiritual, para analizar partiendo de este estudio, las características de los nuevos cantos afroamericanos. Basándose en la idea de que el espiritual es un género que abarca elementos tanto europeos como africanos, Konen investiga cuáles de estos elementos predominan en los nuevos cantos

afroamericanos según las diferentes tendencias musicológicas que se forman en las primeras décadas del s. XX y destaca la presencia de los elementos mencionados en el análisis que realiza sobre varias obras del género [procedimiento que dada la claridad de su exposición, hemos adoptado para el análisis poético-musical de la presente investigación (apartado 5.1.)]. Konen propone un análisis interesante tanto de los elementos poéticos de los cantos (estructura, forma, temática) como de los musicales (escalas, forma, armonía).

Otro de los estudios relevantes es el trabajo de Southern, “The Music of Black Americans. A History”, cuya primera publicación data del año 1971 (Southern, 1997). Dicho estudio es una de las investigaciones más exhaustivas que hemos encontrado en la bibliografía propuesta. Versa sobre la historia y el desarrollo de la creación del espiritual, explicando en detalle las fuentes africanas del género, las primeras apariciones de los cantos en los *camp-meetings*, así como el proceso de la divulgación de las canciones. Consideramos que el estudio de Southern es uno de los que analizan con mayor profundidad, tanto los aspectos poéticos del género (estructura, forma, clasificación de los versos según el número de acentos que aparecen en ellos, lenguaje poético y temática) como los musicales (escalas, *blue notes*, tesitura, ritmo, textura). Asimismo, la autora analiza las prácticas interpretativas del género en los años de su creación. En la presente investigación se hacen alusiones a las propuestas de Southern por un lado, en cuanto a las prácticas interpretativas del género y sus aspectos musicales (apartado 2.2.2.4) y por otro, en cuanto a los aspectos poéticos (apartado 2.2.2.3; esquema de análisis de los aspectos poéticos, apartado 5.1.1).

El trabajo de Epstein, “Sinful Tunes And Spirituals. Black Folk Music to the Civil War”, publicado por primera vez en el año 1977 y ganador de los premios *Francis B. Simpkins* de la *Southern Historical Association* en 1979 y *Chicago Folklore Prize* (Epstein, 2003), también merece especial atención. Referencia para gran parte de las investigaciones posteriores, el estudio de Epstein es el que más profundiza en la difusión de la música, los instrumentos y la danza africanos en el Nuevo Mundo. Asimismo, la autora relata de forma muy detallada sobre el proceso de la Cristianización en el Nuevo Mundo y la gestación del espiritual negro que se produce durante los *camp-meetings* (información en la que nos basamos en el apartado 2.2.1 de la presente investigación). Epstein versa tanto sobre la música sacra y secular de la etapa anterior a la Guerra de Secesión como sobre la interpretación de la música afroamericana durante la guerra. La autora analiza los elementos africanos presentes en

los nuevos cantos y destaca la originalidad de su letra y su música. Así mismo, escribe sobre las primeras publicaciones del espiritual negro y sus editores.

La investigación de Hamm, “Music in the New World” (1983), profundiza en la tradición anglo-americana en los EE.UU. (con especial énfasis en la balada británica) y los géneros eclesiásticos de los puritanos en las Colonias del s. XVII (salmos, himnos y cantos espirituales), que desempeñarán un papel importante en la creación del espiritual negro. En su estudio, Hamm resalta las características de los géneros mencionados que se relacionarán directamente con los nuevos cantos afroamericanos: el lenguaje, la estructura poética y las escalas de las baladas y la técnica *lining-out* de los himnos puritanos. Asimismo, el autor versa sobre la creación del espiritual negro, las similitudes entre la tradición anglo-americana y el nuevo género, la forma en la que se crean los nuevos cantos y las dificultades relacionadas con su transcripción según la tradición musical occidental europea, aspectos que abordamos en la presente investigación.

El estudio de Chase, “America's Music From The Pilgrims To The Present”, publicado por primera vez en 1985, y en el 1989 ganador del premio *Special Commendation from the Sonneck Society for American Music* (Chase, 1992), es otra de las investigaciones que, como el trabajo de Epstein, profundiza en la presencia de la música, los instrumentos y la danza africanos en el Nuevo Mundo. Además, en la línea de Hamm, Chase estudia las fuentes europeas del espiritual negro: la balada anglo-celta y el himno puritano, profundizando en la divulgación de este último. Conforme a Epstein, Chase trata con detalle la gestación del espiritual negro en los *camp-meetings* (apartado 2.2.1 de la presente investigación). Además de explorar los distintos tipos de cantos que también forman parte de estas reuniones religiosas (*shouts, drinking songs, vision songs, bowing songs, etc.*), Chase estudia de qué manera los himnos empiezan a servir de base para la creación del espiritual. Asimismo, explica las influencias africanas (las escalas, el ritmo, el estilo de canto, la técnica responsal) y europeas (los textos y las melodías de la salmodia anglo-americana) sobre el espiritual. Chase habla también de las primeras transcripciones de los cantos y de su divulgación mediante el grupo coral *Fisk Jubilee Singers*, cuestiones que mencionamos en la presente investigación.

Levine es otro de los autores que investigan la gestación del espiritual y sus influencias europeas y africanas. En su trabajo, “Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought From Slavery To Freedom” (1977), el

autor habla de los *camp-meetings*, la temática de los cantos y el *double talk* (cuestiones que abordamos en los apartados 2.2.1 y 2.2.2.3 de la presente investigación).

De los estudios, relacionados con la temática de los espirituales y el significado de sus textos, destacamos las investigaciones de Fisher (“Negro Slave Songs in the United States”), Thurman (“Deep River”, “The Negro Spiritual Speaks of Life and Death”) y Cone (“The Spirituals and the Blues. An Interpretation”). El estudio de Fisher, cuya primera publicación data del 1953 (Fisher, 1990), menciona las influencias africanas y europeas en el espiritual y profundiza en los posibles significados del *double talk*, en las metáforas, los temas, los *versos paseantes* (*wandering verses*) y los personajes de los espirituales. Hay que señalar que Fisher es uno de los pocos musicólogos que afirman que cada espiritual tiene su propio autor, fecha y lugar de creación (1990: 178). Fisher insiste en la importancia del uso de los pronombres “I”, “my”, “me” y “we” en el género del espiritual (información a la que hacemos alusión en varios puntos de la presente investigación).

Aunque Fisher, en el estudio mencionado, hace referencia a la religión, Thurman (1975a, 1975b) analiza los textos de los cantos espirituales exclusivamente desde el punto de vista bíblico y, según Cone, es uno de los primeros autores que toman la religión como punto de partida hacia la interpretación de los cantos (Cone, 2008: 16). El autor propone tres fuentes temáticas para facilitar el estudio de los textos. La tipología, a la que hacemos alusión en los apartados 2.2.2.3 y 5.1.1 del presente trabajo, hace uso de la propuesta de Thurman, clasificando los cantos según su temática en aquellos referidos a ambos Testamentos, a la naturaleza y a la experiencia religiosa de los esclavos. En sus dos trabajos, Thurman explora el significado de los cantos en sus diferentes temas: el Nacimiento de Jesucristo, la Resurrección, la libertad, el optimismo, la vida, la muerte, la esclavitud, los temas que apuntan al *double talk* y cuyo significado es la protesta, etc.

Cone, que publica su trabajo por primera vez en 1972, sigue la línea de Thurman y examina los temas religiosos en los espirituales poniendo especial énfasis en los temas de Dios como liberador, Jesucristo, el sufrimiento, la muerte, el pecado, Satanás, etc. Asimismo, trata los temas del *blues*, definiéndolo como “espiritual profano” (Cone, 2008). Otro de los autores que habla de los temas de los espirituales negros es Ewen. Además, en su trabajo, “All The Years of American Popular Music. A Comprehensive History” (1977), Ewen clasifica los cantos del género en tres categorías (a las que hacemos alusión en los apartados 2.2.2.2 y 5.2 del presente trabajo): espirituales que

usan la técnica responsorial típica de la canción tribal africana, *sorrow songs* (canciones de la tristeza) y espirituales con melodías sincopadas y modelos rítmicos característicos.

Destacamos la importancia de una de las investigaciones más recientes sobre el espiritual negro y una de las pocas que investigan la interpretación actual del género: “Way Over in Beulah Lan’. Understanding and Performing the Negro Spiritual” de Thomas (2007). En ella hace referencia a la historia y la divulgación del género. Asimismo, Thomas discute la vida y la obra de los arreglistas más influyentes, relacionados con el espiritual negro desde mediados del s. XIX hasta la actualidad. La parte de la investigación que más interés despierta es la relacionada con la interpretación del género. Thomas estudia y expone con mucha claridad cuestiones, relacionadas con el texto, el dialecto, la emisión sonora, etc. Destaca el papel del arreglista en la interpretación del espiritual y afirma que los directores de coro no deberían buscar la autenticidad en la interpretación -para él, una vez transcrita, la música folklórica pierde toda autenticidad (2007: 96)-. Los análisis de seis espirituales que se exponen a continuación hablan de los problemas de interpretación (tanto musicales como relacionados con el texto) que las obras presentan. Ésta es la parte del estudio directamente relacionada con el apartado 5.2 de la presente investigación. Señalamos que el trabajo de Thomas contiene también un catálogo de espirituales negros, muy útil para los directores de coro, puesto que contiene no solo los títulos de las obras y los nombres de sus arreglistas, sino también la fecha de publicación, el tipo de agrupamiento (SATB, SSAA, etc.) y el ámbito de voz de cada una de las cuerdas. En la presente investigación hacemos alusión también a las cuestiones discutidas en las entrevistas que Thomas realiza con dos de los directores de espirituales negros más importantes en la actualidad: Armstrong y Willoughby. Las preguntas se relacionan con la selección de las obras a interpretar, con los cambios que se hacen en una partitura respecto a las indicaciones del arreglista, a la interpretación del dialecto, la emisión vocal, etc.

Otro trabajo que está relacionado con el presente estudio, es “The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers with an Annotated Guide to the Performance of Selected Spirituals” de Evans (1972). De manera similar a la presente investigación, el autor versa sobre la gestación del género del espiritual negro y de sus características poéticas, propone una clasificación de los cantos (*shout*, espirituales que usan la técnica responsorial, obras con frases melódicas mantenidas y piezas con melodías sincopadas) y realiza análisis, relacionado con los

elementos musicales, la temática, las fuentes bíblicas de los textos (a lo que hacemos alusión en el apartado 5.1 del presente estudio) y el nivel de dificultad de varias obras. Aunque el número de las piezas analizadas es elevado, consideramos que el estudio no profundiza suficientemente en el análisis planteado.

Señalamos que existen también otras investigaciones relacionadas con el tema del espiritual negro y que tienen puntos en común con el presente estudio. Sin embargo, no hemos encontrado ningún trabajo con análisis detallados aplicados a la totalidad de una obra (tanto poético-musicales como de dirección) ni que presente una puesta en práctica de los análisis realizados. Por lo tanto, para la elaboración de los análisis de dirección (apartado 5.2.) nos basamos en el estudio de Robev (en *Komitet po kultura i izkustvo*, 1965), aunque su objeto de investigación no sea el espiritual negro.

Referente a la búsqueda de la información relacionada con el presente trabajo, debemos señalar que no ha sido una tarea fácil. Hemos encontrado la mayoría de las fuentes en la biblioteca del Consulado de los EE.UU. en Sofía. Otros de los libros, en la Biblioteca Nacional de Sofía, la biblioteca de la Academia Nacional de Música “Pantcho Vladiguerov” (Sofía), la biblioteca de *Royal College of Music* (Londres), la biblioteca de *Narodno chitaliste “Yordan Yovkov”* (Dobrich) y las colecciones privadas de Prof. Dr. Em. Kolarova, Prof. K. Maximov, Dr. J. Rodríguez y Rvdo. M. Stefanov. También hemos rescatado información sobre las recientes investigaciones en la base de datos *Proquest*. Asimismo, hemos hallado parte de los estudios por recomendación propia del autor en cuestión (Dr. A. Thomas), o a través de la orientación de directores de renombre, especializados en la música coral afroamericana (Dr. J. Cusano, S. Deibler, R. Myers, S. Mathias, F. Malvar-Ruiz).

2.2. LA IDEA DE ESPIRITUAL: GESTACIÓN Y CONCEPTO

2.2.1. Nuevo mundo y esclavitud: el canto como elemento vehicular de la Cristianización

Según Epstein, los primeros informes sobre los esclavos en el Nuevo Mundo datan de principios del s. XVIII y describen a los africanos como paganos. Las diferencias en los idiomas y en las culturas separan a los negros de sus amos y, estos últimos, toman una posición neutral hacia la orientación religiosa de sus esclavos. La Cristianización se deja en manos de los misioneros y se convierte en una tarea ingrata y

difícil a lo largo de muchos años. El obstáculo más importante para la Conversión es la diversidad de la población negra: algunos de los africanos no hablan inglés, mientras que otros, sienten apego por los ritos religiosos de sus tribus (2003: 100-109).

En el s. XVII ya hay esclavos convertidos al cristianismo por las familias donde éstos trabajaban, pero el primer intento organizado de Cristianización, data de principios del s. XVIII. En 1701 la Iglesia Anglicana funda la *Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts* (Asociación para la propaganda del Evangelio en el extranjero) y al año siguiente manda al primer misionero -pastor Samuel Thomas- a Carolina para empezar la Conversión de los esclavos en el Nuevo Mundo. Al principio, la labor del pastor y de sus sucesores resulta bastante complicada. “Todos nuestros esclavos... son ignorantes respecto a Dios y la religión. Y la verdad son tan poco obedientes que solamente muy de vez en cuando se dejan instruir... No se puede decir que los negros estén relacionados con alguna religión porque en la colonia (Virginia) no existe ninguna ley que obligue a sus amos a instruirlos en los principios del Cristianismo. Las pobres criaturas viven y mueren sin él... Muchos de los esclavos infieles no entienden mi idioma, ni tampoco yo el suyo...” (Perry en Epstein, 2003: 102).

La situación religiosa en el Nuevo Mundo cambia radicalmente con el *Great Awakening* (Primer Despertar religioso). Los distintos movimientos en el marco de la iglesia -presbiterianos, baptistas y metodistas- llamados muchas veces “sectas discrepantes”, empiezan a organizar unas reuniones religiosas masivas y emotivas, guiadas por predicadores que con su excelente oratoria, contribuyen a la aceptación del Cristianismo (Hamm, 1983: 126-7). En el Sur, los propietarios de las plantaciones, permiten a los esclavos bautizarse y acudir a los servicios de la iglesia, donde se vigila a los negros y se les prohíbe cualquier asomo de africanismo en sus expresiones (García, 2002: 411). En 1734, Jonathan Edwards empieza en Northampton (Massachusetts) los *revival meetings* (reuniones de renacimiento), con sus largas y emotivas predicaciones características. En 1751, el pastor Samuel Davies informa: “Hay muchos negros por aquí y a veces, veo a 100 o más entre mis oyentes. En estos tres años he bautizado aproximadamente a 40 esclavos adultos...” (en Epstein, 2003: 104). Otra noticia, perteneciente a Francis Ashbury -misionero, captando a negros para que atraigan a los demás esclavos- indica: “La casa estaba extremadamente llena y cerca de 400-500 (personas) estaban en las puertas y en las ventanas, escuchando con mucha atención... Tenía que parar una y otra vez y suplicar a la gente que se tranquilizase. Pero ellos no

podían. Algunos arrodillados, otros con las caras en el suelo lloraban en voz alta hacia Dios durante todo el sermón. Entre ellos había cientos de negros con las caras bañadas en lagrimas” (en Hamm, 1983: 127).

En la línea de Hamm, que ha estudiado el caso de la Cristianización de los negros, creemos que los misioneros son muy conscientes del papel que desempeña el canto en la evangelización (1983: 127). La instrucción religiosa empieza a incluir la enseñanza de salmos e himnos y, para los esclavos, la música se convierte en su actividad favorita (Southern, 1997: 39). Las canciones que acompañan al *Great Awakening* son himnos sobre los textos de poemas religiosos. En 1707 el pastor Dr. Isaac Watts (1674-1748) publica el libro “Hymns and Spiritual Songs” (“Himnos y canciones espirituales”) que se hace muy popular en el Nuevo Mundo, especialmente entre los esclavos. Muchos compositores británicos y americanos de la época empiezan a escribir música sacra sobre los textos de Watts, que por si mismos ganan a numerosos lectores a mediados y finales del s. XVIII.

“When I read my title clear
To mansions in the skies,
I bid farewell to ev’ry fear,
And wipe my weeping eyes
...
There is a land of pure delight
Where saints immortal reign;
Infinite days exclude the night,
And pleasures banish pain.” (en Hamm, 1983: 127-128).

En 1737, John Wesley, George Whitefield y otros estudiantes de la Universidad de Oxford publican “Collection of Psalms and Hymns” (“Colección de salmos e himnos”) que incluye, entre otros, 35 himnos de Watts. Hamm estima que este libro, junto con “Hymns and Spiritual Songs” y la Biblia, ocasiona una gran influencia sobre los esclavos convertidos al Cristianismo (1987: 128). Southern opina que la poesía de Watts es de tal importancia, que se podría hablar de “Época de Watts” en la historia de la música religiosa de América (1997: 34).

En 1755, el misionero Davies escribe: “Los libros que quiero para ellos son “Salmos e Himnos” de Watts y la Biblia...Pero no puedo dejar de observar que los

negros, más que todas las razas humanas que jamás he conocido, tienen un oído para la música y sienten un placer estático hacia la salmodia; no hay otros libros que ellos aprendan tan rápido o con los que sientan tanto goce...” (en Epstein, 2003: 104). Según Martin, la manera de cantar los himnos se aparta de la heterofonía y a veces alcanza la verdadera polifonía. Según el investigador, el canto y las nuevas formas de oración que empiezan a crearse (con la activa participación del cuerpo) no son muy distintos de la música del Continente Negro (2001: 25).

A finales del s. XVIII entre los colonos empieza a formarse cierta oposición contra la Conversión de los esclavos (Epstein, 2003: 192-197). (La complejidad de la situación histórica no permite su detallada descripción en este trabajo, puesto que nuestro objetivo es descubrir el papel de la música en los procesos). A pesar de ello, a comienzos del s. XIX empieza el *Second Awakening* (el Segundo Despertar religioso), llamado también *Camp-Meeting Movement*. El Segundo Despertar tiene un carácter mucho más emotivo que el primero. Empieza en julio de 1800 en Kentucky y de ahí se desplaza hacia Carolina del Norte, Georgia, Virginia, Nueva York, Connecticut, Massachusetts y Mississippi (Meacham en Hamm, 1983: 129). Las reuniones de este movimiento religioso se organizan en áreas rurales y tiendas de campaña y duran varios días, atrayendo a miles de personas. Una de las primeras descripciones de los *camp-meetings* pertenece al capitán Marryat: “En el centro había trozos de madera que servían de asientos... Alrededor... cientos de tiendas y su blancura contrastaba con el verde y la oscuridad del bosque... Uno de los misioneros salió y dio el tono para un himno que todos los fieles (700 u 800 personas) empezaron a cantar... Un anciano empezó a cantar un himno... entonces, otro se arrodilló en el centro y empezó a rezar... los demás le siguieron... Más de 20 hombres y mujeres lloraban tan alto como podían... Con cada minuto el fervor crecía. Unos alzaban las manos y rezaban por piedad, otros se tiraban de los pelos; los chicos lloraban amargamente, escondiendo sus cabezas en la paja... Algunos caían de espaldas con los ojos cerrados, moviendo despacio sus manos en el aire y sollozando: “¡Gloria, gloria, gloria!” (en Hamm, 1983: 129-130).

Es importante el hecho de que en las reuniones del Segundo Despertar, los blancos y los negros -fieles que pertenecen a cualquiera de los movimientos de la Iglesia Evangélica- participan juntos. Las promesas de una mejor vida después de la muerte, la carga emotiva de los sermones y los cantos espirituales atraen a los esclavos. Collier estima que los *camp-meetings* tienen puntos en común con los ritos religiosos de África: la música, las danzas, el estado de trance, etc. Según el musicólogo, este hecho

se convierte en otra razón para la participación masiva de los afroamericanos (1984: 29). Con el tiempo los negros empiezan a ser mayoría entre los fieles en las reuniones (Southern, 1997: 83). Un testimonio del año 1850 describe lo siguiente: “En la mitad de un bosque denso... estaba lleno de gente, la mayor parte de ellos negros... Había sitio para aproximadamente 4000-5000 personas... Poco a poco empezaron a formar grupos... los blancos formaron uno, los negros otro; había muchísimo más negros que blancos... seguramente... 3000-4000 personas. Ellos cantaban himnos, ¡un coro magnífico! La mayoría de los cánticos venía de la parte de los negros, como si su número fuese tres veces el de los blancos, y sus voces son bellas y puras... A medianoche... las tiendas (de los negros) todavía estaban llenas de fervor religioso... Vimos enormes grupos de negros vestidos de blanco. Se golpeaban en los pechos, lloraban y hablaban con un increíble patetismo... En la tercera tienda las mujeres bailaban el baile sacro de los bautizados... En la cuarta oímos... una canción interpretada de una manera excelente... Al amanecer... los himnos negros, que se estuvieron oyendo toda la noche, seguían oyéndose por todos lados. Los himnos eran... bellos y llenos de emoción... Su talento musical (de los esclavos) es impresionante. La mayoría de los negros tienen voces naturalmente bellas y puras, y cantan con la facilidad con la que los blancos hablan.” (Bremer citado en Epstein, 2003: 198-199).

La música que acompaña a las reuniones religiosas del Segundo Despertar consiste en el canto *a capella* de himnos llamados *camp-meeting hymns*, *revival hymns* o *spiritual songs*. Según Chase, éstos provienen del himno coral puritano (1992: 193). Southern señala que los nuevos cantos se distinguen de los salmos y los himnos puritanos, y que, aunque el término *spiritual song* (canción espiritual) en aquel entonces lleva usándose más de cien años, en los *camp-meetings*, éste adquiere un nuevo significado (1997: 86). Al principio del Segundo Despertar, los nuevos himnos son aprendidos de memoria en las reuniones religiosas. Más tarde, empiezan a aparecer las primeras recopilaciones de *revival hymns*: “The Pocket Hymn Book” de John Wesley (Philadelphia, 1797), “Divine Hymns or Spiritual Songs” de Joshua Smith (Norwich, 1794), “Hymns and Spiritual Songs” de Henry Alline (1802), “Collection of the Most Admired Hymns and Spiritual Songs, with Choruses Affixed As Usually Sung at Camp-Meetings” (Nueva York, 1809). Chase estima que antes de la Guerra de Secesión (1861), se publican más de 50 recopilaciones de himnos evangélicos (1992: 194).

Según Southern, los nuevos cantos ya no son poemas líricos, sino frases independientes y breves, escogidas de los Evangelios, de oraciones e himnos, con

refranes añadidos entre los versos. Los *revival hymns* se suelen basar en melodías populares pegadizas que a veces tienen un parecido con las canciones de danza de los esclavos. Los cantos frecuentemente se componen de manera espontánea en el acto del sermón y muchas veces, entre las frases del pastor, la congregación grita palabras de alabanza (1997: 85-86).

Los nuevos himnos tienen una estructura bastante curiosa basada en muletillas y en los llamados *wandering verses* (*versos paseantes*). Chase opina que la acumulación de mucho material parecido y la posibilidad de recombinar los versos según la situación, acelera la divulgación de los *revival hymns*. Es más, cualquier himno estándar podría convertirse en *spiritual song* al añadirle un refrán y muletillas entre los versos (1992: 197-198). Como ejemplo, Chase propone el himno de Charles Wesley “He Comes, He Comes, the Judge Severe” que el musicólogo compara con otro himno de la misma temática. Este último pertenece a Samuel Stenett y aparece bajo nombres distintos (uno de ellos “Jordan’s Shore”) y con diferentes refranes añadidos en muchos libros (Anexo I).

“He comes, he comes, the Judge severe,
Roll, Jordan, roll;
The seventh trumpet speaks him near,
Roll, Jordan, roll.

I want to go to heav’n, I do,
Hallelujah, Lord;
We’ll praise the Lord in heav’n above,
Roll, Jordan, roll” (en Chase, 1992: 198).

(“Él viene, viene el juez severo
Corre, Jordán, corre
La séptima trompeta habla junto a él
Corre, Jordán, corre

Quiero ir al Cielo,
Aleluya, Señor
Alabaremos al Señor en el Cielo

Corre, Jordán, corre”)

Southern estima que unos de los *versos paseantes* favoritos entre los esclavos son “And glory, glory, glory in my soul” (“Y gloria, gloria, gloria en mi alma”), “Sing glory to my King Emmanuel” (“Canta gloria a mi Rey Emmanuel”), “Roll, Jordan, roll” (“Corre, Jordán, corre”) y “Shout, shout, we are gaining ground; Glory, Hallelujah.” (“Gritad, gritad, estamos ganando terreno. Gloria, Aleluya”) (1997: 86-87). Chase destaca el uso de la palabra “happy” en los distintos *wandering verses* (1992: 198).

Es importante destacar que cada uno de los *revival hymns* puede aparecer bajo nombres distintos en los diferentes libros. Por ejemplo, el himno de Wesley que ya mencionamos, “He Comes, He Comes, the Judge Severe”, aparece como “Hallelujah”, “Welcome Souls” o “Roll, Jordan”. Otro ejemplo de la misma práctica es el himno de Robert Robinson “Come, Thou Fount of Ev’ry Blessing” que aparece bajo cuatro nombres diferentes en un mismo libro. Según Chase, este hecho está relacionado con la salmodia, en la que cada arreglo se reconoce por la melodía y no por el texto del primer verso (1992: 199-200). Hay que señalar que la aparición de la misma melodía con letra distinta es típica también en el folklore anglo-celta (Hamm, 1983: 52).

La memorización y la repetición de los *wandering verses* son muy importantes para la creación de los nuevos cantos en el acto del sermón. Pero no sólo son típicas la recombinación de los distintos versos y la mezcla de temas diferentes (el río Jordán, la tierra de Canaán, la montaña de Sion). Para prolongar cualquier canción es suficiente el cambio de una única palabra en cada verso. Como ejemplo Chase propone la frase “O brothers will you meet me?” (“Oh, hermanos, ¿me recibiréis?”), donde la palabra “brothers” podría cambiarse por “mourners” (“dolientes”), “sisters” (“hermanas”), “sinners” (“pecadores”). De la misma manera la frase “We have fathers in the promised land” (“Tenemos padres en la tierra prometida”) podría ser repetida, cambiando solamente la palabra “fathers” por “brothers”, “sisters”, “mothers” (“madres”), “children” (“hijos”), etc. (1992: 201). Señalamos que, según Konen, la práctica que acabamos de describir es una de las técnicas literarias más usada en las baladas anglo-celtas, y es llamada por la autora “repetición por incremento” (*incremental repetition*) o “secuencia por parentesco” (*relative sequence*): el esquema poético se repite, manteniendo un orden determinado de palabras que tiene la función de base. En cada repetición aparecen personajes nuevos -frecuentemente parientes de la persona que

narra- y lo que cambia en la estrofa (o grupo de estrofas) es una única palabra (1965: 129-130) (Anexo II).

Watson estima que a veces, la espontánea creación de los *spiritual songs* por los fieles lleva a la formación de *senseless songs* (canciones sin sentido) que consisten en “trozos cortos de afirmaciones inconexas, promesas u oraciones alargadas mediante las múltiples repeticiones de los refranes” y “suelen componerse y cantarse primero por los negros analfabetos”. Uno de los ejemplos que Watson señala es el siguiente refrán:

“Touch but one string, ’twill make heaven ring.
Glory, glory, glory” (en Southern, 1997: 86).

(“Toca una cuerda, esto hará que el Cielo suene
Gloria, gloria, gloria”)

Chase, que ha estudiado la música de los *camp-meetings* con gran profusión, plantea una serie de cuestiones de gran interés para el tema que nos ocupa. Según el autor, existen otros tipos de canto que también forman parte de estas reuniones religiosas. Chase habla de *dialogue-songs* (canciones-diálogos), tipo *llamada-respuesta*, donde los hombres cantan una frase y las mujeres responden con la siguiente (Anexo III). Otras canciones pertenecen al género de *quick dance*. Una de ellas es “Simple Gifts”, canción que usará Aaron Copland en el s. XX como tema con variaciones en el ballet “Appalachian Spring” (Anexo IV). En los *camp-meetings* de algunas sectas (los seguidores de Shaker, de Madre Ana, etc.) la emoción se expresa no sólo a través de canciones, sino mediante danzas simbólicas. “A Sacred Repository of Anthems and Hymns” y “Gift Songs from Mother Ann’s Work” son dos de las primeras recopilaciones publicadas de cantos rituales (Chase, 1992: 201-206). Existen varios tipos de canciones rituales: *drinking songs* (canciones de beber), *bowing songs* (canciones de reverencia), *vision songs* (canciones de visiones), etc.; relacionadas con estados de trance, simbolismo y movimiento corporal. Las *laboring songs* (cantos de trabajo) por ejemplo muchas veces describen el movimiento que las acompaña:

“Bow down low, bow down low,
Wash, wash, clean, clean, clean.
Scout and scrub, scout and scrub,

From this floor the stains of sin.” (en Chase, 1992: 209).

(“Inclínate hacia abajo, inclínate hacia abajo
Lava, lava, limpia, limpia, limpia.
Friega y restriega, friega y restriega
Las manchas de pecado de este suelo.”)

Chase habla también de *solemn songs* (cantos solemnes) que consisten en palabras sin sentido o que carecen de letra. Una posible razón de ello podría ser la función ritual de las canciones y su relación con la danza (1992: 205).

La mayoría de la música que acompaña a los *camp-meetings* es vocal y anónima. Parte de las melodías utilizadas son prestadas de canciones ya existentes y algunas de ellas presentan relación con el folclore anglo-celta (Chase, 1992: 204-210) (Anexo V). Siguiendo la tradición de la Iglesia Anglicana, la melodía de los *spiritual songs* suele ser llevada por los hombres, mientras que las mujeres, cantan una octava por encima. Asbury afirma que éstas alcanzan muchas veces el *do* sobreagudo “sin darse cuenta de su logro” (en Chase, 1992: 204). Epstein estima que el estilo de canto más típico para el Segundo Despertar es la técnica *llamada-respuesta* que ayuda al aprendizaje espontáneo de las canciones (2003: 199). Según Southern, el canto antifonal proviene de la tradición africana (1997: 80).

Gran parte de las descripciones de los *camp-meetings* habla sobre la importancia de la música en éstos, sobre el éxtasis religioso y el número de los participantes blancos y negros. No obstante, sólo en algunos de los testimonios se hace referencia a las voces y la interpretación de los nuevos cantos (Chase, 1992: 203-204). Según Southern, muchas de las descripciones hablan de canto fuerte. “Sus gritos y cantos eran tan bulliciosos que el canto de los fieles blancos se ahogaba completamente en los ecos y las resonancias del sonido apoteósico de los negros” (Bremen en Southern, 1997: 84). Refiriéndose a un predicador que guía el canto, Bellinger señala: “Él era un hombre con una voz alta, fuerte y desgarradora. Ahora tenemos canto de antaño: claro, fuerte y sonoro” (en Chase, 1992: 204). Otro testimonio de Bellinger del año 1820 afirma: “La multitud sigue incrementándose, y canción tras canción, escala los montes del cielo... Los negros están fuera en grupos enormes y cantan con unas voces que hacen sonar los bosques” (en Levine, 1977: 21). Como ya se ha dicho, Bremer habla de “voces naturalmente bellas y puras” y de “un coro magnífico” (en Epstein, 2003: 199). Wattson

menciona el canto “en el estilo coral alegre de los campos de cosecha del sur o en el estilo juguetón del canto de los esclavos negros en los arrozales” (en Southern, 1997: 85). Mary Chestnut describe en 1861 la manera de cantar y de predicar de un pastor en una iglesia negra en Carolina del Sur: “Pidieron a Jim Nelson..., un africano de pura sangre, que dirigiera la oración. Y éste entró en un estado de salvaje agitación, de rodillas, enfrente de nosotros, con los ojos cerrados. Golpeaba sus manos marcando el final de cada frase, su voz se perdía en el agudo hasta convertirse en una estridencia, pero continuaba siendo, sin embargo, sorprendentemente clara y musical. Entonces él la modulaba a un tono menor conmoviendo nuestros corazones. A veces resonaba como una trompeta. Yo derramé lágrimas amargas. Sin embargo, todo lo que allí había no era más que sonido, y sentimiento... Las palabras carecían de sentido... pero él tenía en su voz todo el entusiasmo de la devoción, y su comportamiento ejercía el efecto de imán. Los negros sollozaban y gritaban moviéndose de atrás hacia delante, algunas mujeres se enjugaban las lágrimas con el delantal, la mayoría batía palmas y respondía con gritos agudos: “Sí, Dios mío!”, “Oh, Jesús!”, “Salvador!”, “Bendito sea el Señor, amén!”, etc. Todo aquello me resultaba demasiado excitante. Me habría gustado poder gritar y moverme yo también. Cuando Jim Nelson se levantó, sus rodillas estaban temblando... y en sus ojos se podía ver que el éxtasis todavía no le había abandonado. Él no podía mantenerse de pie y volvió a caer sobre su asiento...” (en Epstein, 1977: 225-226). Según Martin, tanto este último testimonio como muchos otros, confirman que en las últimas décadas del s. XIX, ya existen “formas específicamente afroamericanas de canto y de oración” (2001: 28).

Cabe señalar que en las reuniones religiosas está presente una actividad bastante curiosa que según Epstein tiene lugar después del oficio (2003: 233). Se trata de una especie de danza que Watson describe de la siguiente manera: “Con cada palabra que cantaban, ellos arrastraban un pie u otro, alternándolos; producían un sonido audible con cada paso de manera tan manifiesta como los pasos de los bailes actuales negros en Virginia... Si algunos de ellos mientras tanto están sentados, producen sonido golpeando sus muslos de forma alterna” (en Southern, 1997: 88). Southern estima que éste es el primer testimonio que habla sobre el *ring shout*, danza ceremonial circular de origen africano que ocupa un lugar central en la literatura americana de los siglos XIX y XX (1997: 88). Según Epstein, esta danza se conoce también bajo el nombre *holy dance* (danza sagrada) (2003: 218). Otro de los informes de la época habla de la conversación entre un hombre inglés que visita Beaufort (Carolina del Norte) en 1860, y un pastor

episcopal de la misma ciudad: “¡Pagano! ¡Totalmente pagano!... ¿Usted ha visto alguna vez el *shout*?” Yo contesté de manera negativa y le pregunté qué significaba. “Oh, una danza de hombres y mujeres negros, acompañada por las propias voces de los participantes. No tiene ninguna coreografía determinada, ni ninguna melodía fijada, sino que ambas son improvisadas a lo largo de una hora. Le desafío a observarla (a la danza) sin que piense en los Ashantee, ni en los Dahomey. Hace pensar tanto en África aborígen.” Posteriormente tuve la oportunidad de ser testigo de la actuación en cuestión y estoy de acuerdo con la afirmación del caballero...” (en Epstein, 2003: 234). Epstein considera que éste es el primer uso del término *shout*. La autora afirma que muchos de los testigos de la danza circular la relacionan con un rito africano (2003: 233-234). Es interesante la descripción de la danza por parte de James Johnson: “...los hombres y las mujeres se agrupan con los cuerpos casi pegados y forman un círculo. Empieza la música y con ella el movimiento del círculo. Al principio éste suele ser lento, pero más tarde empieza a desarrollarse con una velocidad increíble. Los pies se arrastran sin apartarse del suelo y uno de ellos golpea con el talón acentuando cada tiempo fuerte del compás binario. La música se acompaña con palmas. Con el tiempo la velocidad del movimiento aumenta provocando frenesí. La música, que ha empezado a lo mejor en forma de espiritual (*spiritual*) se convierte en exclamaciones monótonas y salvajes. La misma frase musical se repite una y otra vez durante una, dos, tres, cuatro, cinco horas. Las palabras se convierten en llanto. La monotonía del sonido y del movimiento lleva a un estado de trance. Mujeres, llorando y temblando caen al suelo boca abajo; hombres exhaustos salen del *shout*. Pero el círculo se cierra y sigue rodando” (en Ewen, 1977: 32-33).

Según Epstein, el *ring shout* contiene varios pasos, que siempre incluyen el arrastrar de los pies. Es importante señalar que éstos nunca deben cruzarse. Como indica la cita anterior, la danza suele empezar despacio, cogiendo velocidad poco a poco (2003: 281). Southern afirma que los fieles se dividen normalmente en dos grupos: *shouters* (los que bailan) y cantantes que dan palmas o golpes en las rodillas, pero que ninguno de fieles considera el *shout* un baile. La musicóloga estima que cualquier canción religiosa vale como *shout song* o *running spiritual*, aunque los espirituales más relacionados con el *shout* en el Sur de los Estados Unidos son “Oh, We’ll Walk Around the Fountain”, “I Know, Member, Know Lord”, “The Bells Done Ring”, “Pray All the Members”, “Go Ring That Bell” y “I Can’t Stay Behind” (Anexo VI). La autora considera que los aspectos más importantes del *shout* son dos: que los participantes

usan la danza como medio de comunicación con Dios, y que la culminación del oficio se alcanza cuando el Espíritu Santo entra en los cuerpos de los *shouters* (1997: 182-183). Autores como Chase y Southern hablan de la presencia del *ring shout* o danzas similares en las reuniones de los esclavos en el *Congo Square* en Nueva Orleans. Epstein destaca que después de la Guerra de Secesión (1861-1865), el *shout* es interpretado hasta por niños y que la danza sigue presente en las Islas (Sea Islands) en 1912 (2003: 280-287). Martin estima que aunque los movimientos corporales relacionados con el *shout* han sido considerados durante mucho tiempo signos paganos, todavía existen iglesias donde los fieles entran arrastrando los pies para empezar el oficio (2001: 36).

Con el tiempo, se incrementa el número de los esclavos convertidos al Cristianismo. La oposición de los blancos empieza a desmoronarse por dos razones. Una, porque los colonos ven la imposibilidad de parar el proceso de Evangelización masiva. Y otra, porque se hace obvio que el Cristianismo ayuda a la aceptación de la vida, de las condiciones duras de trabajo y, de esta manera, no hace a los esclavos pensar en rebeliones. Los afroamericanos viven con la esperanza de una vida mejor después de la muerte (Hamm, 1983: 130).

Como ya se ha dicho, los testimonios del Segundo Despertar afirman la participación de los negros en las reuniones religiosas de los blancos, pero los modelos culturales africanos siguen presentes. Se despierta también el deseo de los esclavos de formar grupos religiosos independientes. Martin estima que la primera parroquia autónoma se crea en Silver Bluff (Carolina del Sur) entre 1773 y 1775 (2001: 22). En 1788, la parroquia funda una filial en Georgia, la *First African Baptist Church* (Primera Iglesia Baptista Africana) (Southern, 1997: 72). La primera iglesia negra independiente en el Nuevo Mundo es la *African Methodist Episcopal Church* (Iglesia Africana Metodista Episcopal) creada en Philadelphia por Richard Allen. Martin recoge que según Maulsby y Raboteau, dicha iglesia se establece en 1816 (2001: 22), pero nosotros coincidimos con la versión de Southern (1997: 74) y Hamm (1983: 130) quienes afirman que la fundación de *African Methodist Episcopal Church* data de 1794. Hamm estima que dos años más tarde, en Nueva York se crea la segunda iglesia negra independiente, la *African Methodist Episcopal Zion Church* (Iglesia Metodista Episcopal Africana de Sión) (1983: 130). Un informe sobre el oficio de una iglesia negra en Lexington señala: “El edificio, llamado iglesia, está situado fuera de la ciudad, en una hondonada para que no se pueda ver... Es una pobre casa de madera construida

por los negros y situada de tal manera que señale que ellos deberían tener sus oficios en sigilo. Mide unos 20 a 25 m... El lugar estaba bastante lleno, los hombres y las mujeres ocupaban lados opuestos... Según las leyes del Estado, a los negros no se les permite reunirse para oficios religiosos sin la presencia y la presidencia de un blanco... Uno de los negros... empezó a cantar un salmo precioso de Dr. Watts, “Show pity, Lord; oh Lord, forgive” (“Ten piedad, Señor; oh, Señor, perdona”) y todos iniciaron el canto inmediatamente. No tienen libros porque no pueden leer, pero la música estaba grabada en su memoria y la cantaban con libertad y emoción. Sus voces son muy melodiosas; y cuando están disfrutando de algún himno, la expresión de sus caras cambia, y el movimiento... de sus cuerpos al ritmo de la música es muy conmovedor... Ésta fue la primera vez que estuve en un oficio religioso junto a los esclavos, y nunca lo olvidaré...” (Reed y Matheson en Epstein, 2003: 203). Epstein afirma que efectivamente, existe una ley del 1848 que prohíbe las reuniones religiosas de los negros sin la presencia de al menos una persona blanca, pero que a pesar de ello, los negros a veces se reúnen a solas (2003: 204). La comunidad religiosa de los esclavos que no pertenece a la Iglesia se llama a veces *the invisible institution* (la institución invisible) o *the invisible church* (la iglesia invisible). Según Southern, para evitar la presencia de los amos y las patrullas, las reuniones secretas se celebran a media noche o los domingos al amanecer en bosques, barrancos o matorrales aislados (llamados *brush arbors*). En el centro de la reunión se suele poner agua para que el sonido del habla y del canto se absorba, y no se pueda oír lejos. En las plantaciones donde los colonos no tienen nada en contra de los oficios religiosos de los esclavos, los negros se reúnen en cualquier lugar, incluso en la presencia de sus amos (Southern, 1997: 179). Southern habla también de *camp-meetings* de iglesias negras a principios del s. XIX que están relacionados con tradiciones africanas, pero que a pesar de ello atraen también a fieles y a predicadores invitados blancos (1997: 130).

Epstein estima que los coros de iglesia se convierten en el nexo entre la música folklórica y la música americana influenciada por las tradiciones europeas (2003: 206). Según Southern, los episcopistas negros son los primeros que introducen a coros formados en los oficios. La musicóloga estima que en 1830 casi todas las iglesias de cualquier movimiento religioso tienen un coro, pero que muchos de los fieles no están de acuerdo con que el coro asuma el mayor peso en la interpretación musical y prefieren la técnica *line-out*, utilizada hasta entonces (el pastor canta una o dos líneas del himno y los fieles las repiten) (1997: 127-129). “La primera introducción de canto coral en la

Iglesia Africana Episcopal Metodista fue en Bethel, Philadelphia, entre 1841 y 1842. Este hecho causó una gran ofensa hacia los miembros antiguos... Ellos dijeron: “Habéis traído el diablo a la iglesia, y por eso nosotros nos iremos”. Así, manteniendo su palabra muchos se fueron de Bethel y nunca volvieron” (Payne en Southern, 1997: 128-129).

Con el tiempo, los coros adquieren una mayor importancia en los oficios y se convierten en uno de los elementos que atraen a nuevos fieles a la iglesia. Robert Ryland, el pastor blanco de la *First African Baptist Church* (Primera Iglesia Baptista Africana) en Richmond señala: “El coro que consiste en aproximadamente 30 personas, está situado frente a la galería. Debajo del púlpito podéis ver a algunos desconocidos inteligentes, personas blancas de la elite... Estas personas han venido... para escuchar el canto del coro y los fieles. Ellos no esperan nada especial del sermón... el canto es la gran atracción. Toda la asamblea se une en el canto de un viejo espiritual (*spiritual song*) y el entusiasmo, la armonía, el fervor, el número y el volumen de las voces, todo esto tiende a incitar sentimientos de devoción. Ahora el pastor empieza a cantar un himno. El coro lleva el canto y toda la multitud se le une, poniéndose de pie...” (en Epstein, 2003: 206-207). En una visita de 1851 a la misma iglesia, se describe la emoción en el oficio en el que “había una interpretación *amateur* de canto y una exhortación en la que algunas personas mayores se excitaron mucho... dando golpes con los pies y dando la mano frenéticamente a todos alrededor, también a mí entre el resto” (Finch en Epstein, 2003: 207). Otro testimonio de un oficio religioso de una iglesia negra en Virginia afirma: “La manera en que llevaban el oficio es casi indescriptible. El canto estaba acompañado por cierto éxtasis en el movimiento, palmas, movimientos bruscos de cabeza que podría continuar cerca de media hora; uno podría guiar (a los fieles) en un estilo de recitativo, los demás se unirían en el refrán” (Smith en Hamm, 1983: 131). Estos testimonios, entre otros afirman que en las iglesias protestantes siguen presentes varias características de la cultura africana: el temperamento, la participación general en el canto (y en la danza, si la hubiera), la técnica *llamada-respuesta*, la improvisación, las palmas y el movimiento corporal (Nettl en Epstein, 2003: 206).

La Cristianización desempeña un papel muy importante en la creación del espiritual negro, que ocupa un lugar central en la música folklórica afroamericana del s. XIX. A la gestación del género contribuyen dos tradiciones -la europea y la africana- que interactúan. Las características de ambas tradiciones que se convierten en puntos comunes con el nuevo género, se describen en el punto 2.2.2.1 de la presente

investigación y se mencionan a lo largo de gran parte del trabajo. Las creencias y las prácticas musicales africanas mezcladas con la doctrina cristiana contribuyen a la formación de la esencia típica y atractiva de la canción.

2.2.2. Concepto de espiritual negro

2.2.2.1. Génesis del término

En 1871, la formación coral *Fisk Jubilee Singers* -un grupo de estudiantes negros de la *Fisk University*- inicia una gira de conciertos con un repertorio que incluye un género todavía desconocido para el público blanco: el espiritual negro. Así, la música religiosa de los esclavos empieza su divulgación por el mundo.

La *Fisk University* se crea en 1866 en Nashville, Tennessee. Desde su creación, la Universidad tiene problemas económicos. Es por ello que el tesorero George White que imparte clases de música y dirige un coro de once estudiantes, decide emprender una gira de conciertos. Según Southern, White, un hombre blanco, trabaja con su coro música clásica, pero también deja a los estudiantes cantar “su propia música”. El director decide incluir en el repertorio de la gira música afroamericana, puesto que ésta todavía no es conocida por los blancos. La decisión de White es bastante controvertida, pues ésta iba a ser la primera vez que el público americano blanco oyera música sacra negra sobre un escenario (1997: 227). El 6 de octubre del 1871 el coro sale de Nashville y empieza su gira. “Ellos partieron hacia el Norte... guiados por un hombre con propósito y causa... Pararon en Wilberforce -la escuela afroamericana más antigua- donde un fraile negro les dio su bendición. Y siguieron su camino, luchando contra el frío y el hambre, echados de hoteles y despreciados, siempre al Norte... Y la magia de sus cantos conmovía los corazones...” (Du Bois en Ewen, 1977: 34). El coro sigue su camino al Norte de los Estados Unidos y con el tiempo, adquiere una reputación importante que le lleva a los escenarios europeos (Alemania, Inglaterra, Suiza). De esta manera el mundo conoce el nuevo género musical formado entre los afroamericanos en los Estados Unidos y que más tarde se denominaría *negro spiritual* o *black spiritual* (espiritual negro).

El término *negro spiritual* (espiritual negro) aparece después de la Guerra de Secesión (1861-65). Como ya se ha dicho, antes de este periodo, se usan la expresión

spiritual song y la palabra *hymn*, para diferenciar los nuevos cantos religiosos - espirituales e himnos- de los salmos y de los himnos puritanos. Southern estima que la palabra *spiritual* se refiere a los tres tipos de canciones sacras de la Iglesia Protestante, salmos, himnos y espirituales que por su parte apuntan a la Biblia, y más concretamente al siguiente versículo: “La palabra de Cristo habite en vosotros en abundancia en toda sabiduría, enseñándoos y exhortándoos los unos a los otros con salmos e himnos y canciones espirituales, con gracia cantando en vuestros corazones al Señor” [Colosenses 3:16] (1997: 180-181). Según Thomas, hasta la fecha de la publicación de su estudio, no existe ninguna definición acerca del término “espiritual negro” (Thomas, 2007: 6). Para tratar de dar una respuesta al significado del término, el autor hace referencia a las opiniones de Williams y Southern. Por un lado recoge que “las canciones folklóricas surgen de las necesidades del pueblo” (Williams en Thomas, 2007: 6). Por otro lado, comparte la afirmación de Southern en cuanto a que el género del espiritual se relaciona con la expresión de las emociones y de las preocupaciones cotidianas de los esclavos (Southern en Thomas, 2007: 6). Para aclarar una cuestión de interés, el autor destaca la opinión de Jones, para el cual el espiritual negro no es *gospel* sino que de hecho, “el *gospel* evoluciona a través de la tradición del espiritual negro” (Jones en Thomas, 2007: 6).

Epstein destaca que la ausencia del termino “espiritual negro” antes de la Guerra de Secesión, no podría considerarse una prueba de la inexistencia del género. Según la musicóloga, el hecho de que los primeros informes de cantos religiosos afroamericanos sean superficiales, parece confirmar que estos últimos han sido tan conocidos que no se necesitaba una descripción detallada (2003: 219). Hay que añadir que existe también otro género llamado *white spiritual* (espiritual blanco) (Ewen, 1977: 31), pero éste no va a ser objeto de nuestra investigación. A partir de ahora con la palabra “espiritual” nos vamos a referir exclusivamente al espiritual negro. En el caso de referirnos a otro género, añadiremos siempre el adjetivo correspondiente.

En 1893 en Londres se publica el libro “Primitive Music. An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomines of Savage Races” (“Música primitiva. Investigación sobre el origen y el desarrollo de la música, las canciones, los instrumentos, las danzas y la pantomima de las razas salvajes”). Su autor, Dr. Richard Wallaschek, estima que las canciones negras están sobrevaloradas y que “por lo general, éstas son meras imitaciones de las composiciones europeas que los negros han cogido y han vuelto a presentar con ligeras variaciones”

(en Krehbiel, 1914: 12). Krehbiel no comparte la opinión de Wallaschek sino que considera que las canciones contienen modismos africanos, pero que realmente, son un producto del ambiente social, político y geográfico americano y de las experiencias de los esclavos en el Nuevo Mundo (1914: 12-22). Como ya hemos mencionado, según Konen el término *afro-american music* (música afroamericana) pertenece a Krehbiel (1965: 106). La divulgación del espiritual sigue creciendo en diversos círculos sociales a través de coros negros. Konen afirma que los americanos empiezan a percibir los cantos espirituales como parte del folklore nacional y que el nuevo género se convierte poco a poco en una especie de “romance urbano”. Según la musicóloga, a pesar de los arreglos cuyas formas y armonizaciones europeas recuerdan a los géneros vocales y camerísticos del Viejo Continente, las fuentes africanas del espiritual no despiertan dudas (1965: 106).

En los años 30 del s. XX aparecen varias publicaciones que llaman la atención sobre las tradiciones antiguas del canto coral y la música folklórica de los americanos de origen anglo-celta. Las investigaciones llevadas a cabo por Jackson, White y Johnson confirman que los cantos religiosos llamados *spirituals*, existen desde hace tiempo en las partes sureñas de los EE.UU., y que las canciones negras y el folklore anglo-celta tienen muchos puntos en común (Konen, 1965: 108). Asimismo, afirman que existen similitudes entre las letras, las melodías y las estructuras musicales de los cantos religiosos metodistas y baptistas, y los espirituales (en Levine, 1977: 20). Al añadir la relación de los cantos anglo-celtas con el himno coral de Nueva Inglaterra, los autores concluyen que en la creación del nuevo género afroamericano, tienen prioridad los americanos de origen europeo y no los esclavos negros (Konen, 1965: 108). Jackson, White y Johnson lanzan la teoría de que tanto los espirituales negros como los blancos provienen de los *camp-meetings* y de las iglesias sureñas blancas. A pesar de que casi todos los autores coinciden en la opinión que los *camp-meetings* son el lugar donde se origina el espiritual -Levine (1977), Chase (1992), Hamm (1983), Epstein (2003), Southern (1997), Konen (1965), Krehbiel (1914)-, Jackson va más allá y afirma que muchos de los espirituales negros son variantes de canciones publicadas con fechas anteriores en recopilaciones de cantos blancos. La opinión de Hornbostel es todavía más radical: en los espirituales negros “no hay nada africano excepto el estilo de la interpretación vocal” (en Konen, 1965: 107).

Konen afirma que en los años 30 del s. XX empieza una “guerra” entre los que denomina negrófilos y negrófobos, guerra que duraría más de 20 años. Los negrófilos

opinan que a pesar de las similitudes entre los espirituales negros y algunas canciones populares de los británicos, el folklore anglo-celta no contiene la originalidad y la intensidad emocional de los cantos de los esclavos. Según los negrófilos, la base del nuevo género es africana y las influencias europeas sobre ella son artificiales y nada substanciales. Los negrófobos, por su parte, destacan la importancia de las circunstancias históricas y consideran que al existir los himnos y las baladas anglo-celtas antes que la cultura afroamericana, podría hablarse tan sólo de “estratos africanos sobre una base europea” (1965: 109).

A pesar de la división radical de opiniones, hay autores que llegan a la idea de una síntesis entre la música blanca y negra. Allen, Ware y Garrison consideran que “La mayor parte de la música negra es de carácter civilizado, por una parte está compuesta bajo la influencia de la asociación con los blancos y por otra parte imita su música... En general ésta (la música negra) parece original en el mejor sentido de la palabra, y cuanto más la examinamos, tanto más genuina nos parece.” (en Chase, 1992: 222). Kolinski comparte la consideración de Allen, Ware y Garrison. En 1938 el musicólogo publica una investigación en la que compara muchos espirituales con prototipos africanos. Kolinski descubre que la estructura formal y tonal, las secuencias interválicas (terceras y cuartas melódicas y armónicas), las características rítmicas, métricas y polifónicas (ritmos cruzados, metros binarios y ternarios, técnica *llamada-respuesta*) son casi idénticas en los espirituales y en algunas canciones de África Occidental. El musicólogo concluye que muchos de los espirituales usan melodías europeas, pero que todos ellos o se ajustan al modelo europeo, o coinciden con modelos de la música occidental africana. Por lo tanto Kolinski considera que el nuevo género afroamericano se basa en ambas músicas, en la europea y en la africana occidental (en Chase, 1992: 225). La misma opinión comparte Waterman, quien destaca que la base del nuevo género es africana (en Levine, 1977: 24). En la línea de Kolinski, Small indica que el espiritual es “el primer objeto musical que nos ha llegado que podemos señalar como una fusión genuina de tradiciones africanas y europeas” (en García, 2002: 413). Levine afirma que las músicas europea y africana tienen puntos en común. Según el autor, la escala diatónica típica para ambas y las similitudes entre las técnicas *lining-out* de la Iglesia Protestante y *llamada-respuesta* del canto africano, son aspectos importantes para la creación del espiritual (1977: 24). Konen estima que este último, es un género sintético que contiene tanto elementos africanos como también elementos anglo-celtas. La musicóloga opina que ni la música anglo-celta ni los cantos africanos por si mismos, podrían convertirse

en el folklore nacional del Nuevo Mundo (1965: 109). Martin considera que para la creación de los nuevos géneros religiosos, es de suma importancia la criollización en los EE.UU. que conlleva lo que el autor denomina “panafricanismo desarraigado” (2001: 19). De acuerdo con Konen y Krehbiel, los espirituales negros no podrían haberse creado sin el ambiente social y político de América en los años antes y después de la Guerra de Secesión (Konen, 1965; Krehbiel, 1914).

2.2.2.2. Los espirituales negros: tipología y clasificación

Existen dos tipos de clasificaciones del espiritual negro: clasificaciones hechas por los esclavos y clasificaciones elaboradas por los musicólogos. Según Southern, los esclavos clasifican las canciones sacras de la misma manera que las profanas. Así, existen espirituales para el oficio religioso, espirituales para acompañar al *shout* llamados *shout spirituals*, *running spirituals* o *ring spirituals*; espirituales para hacer tiempo (*jes'sittin'around*). Southern menciona también los *funeral hymns* (himnos fúnebres) y estima que seguramente existan otros tipos de espirituales para ocasiones especiales (1997: 181).

Las clasificaciones del espiritual propuestas por diferentes autores son varias. Store distingue 4 tipos de espirituales:

- 1). Cantos melancólicos que se refieren al deseo de huir de la esclavitud

“Steal away, steal away,
Steal away to Jesús.
Steal away, steal away home.
I ain't got long to stay here.”

(“Ve, ve,
Ve hacia Jesús.
Ve a casa.
No tengo mucho tiempo para quedarme aquí.”)

2). Espirituales alegres, “a veces adrede cómicos”

“There’s no hiding place down here,
There’s no hiding place down here.
Oh, I went to the rock, to hide my face,
The rock cried out, “No hiding place!”
There’s no hiding place down here”

(“No existe ningún escondite aquí abajo
No existe ningún escondite aquí abajo
Oh, fui hacia la roca para ocultar mi cara.
La roca gritó: “No hay escondite!”
No existe ningún escondite aquí abajo.”)

3). Espirituales llenos de promesas y gloria

“In that great gettin’ up morning,
Fare thee well, fare thee well”

(“En este gran amanecer,
Despídete, despídete”)

4). Espirituales referentes a la soledad en la vida humana

“I’m a poor pilgrim of sorrow,
I’m tossed in this wide world alone.
No hope have I for tomorrow,
I’ve started to make heaven my home.

Sometimes I am tossed and driven, Lord.
Sometime I don’t know where to roam.
I’ve heard of a city, called heaven,
And I started to make it my home” (Story, 1990: 176-177).

(“Soy un peregrino de la tristeza,
Tirado sólo en este mundo grande.
No tengo esperanza para el mañana.
Empecé a hacer del Cielo mi hogar.

A veces me siento sólo y necesitado, Señor.
A veces no sé por dónde vagar
Oí hablar de una ciudad llamada Cielo,
Y empecé a hacerla mi hogar.”)

Oliver, Harrison y Bolcom clasifican los espirituales negros de la siguiente manera:

1). *Sorrow songs* (canciones de la tristeza)

Espirituales lentos que identifican el sufrimiento de uno mismo con el sufrimiento de Jesucristo, por ejemplo “Sometimes I Feel Like a Motherless Child”, “He Never Said a Mumblin’ Word”, “Were You There When They Crucified My Lord?”, “Nobody Knows The Troubles I’ve Had”.

2). Espirituales con letras positivas

Estos espirituales son rápidos, rítmicos y contienen síncopas. Suelen interpretarse con la técnica responsorial. Ejemplos de éstos son “Little David, Play On Your Harp”, “Didn’t My Lord Deliver Daniel?” y “I An’ Satan Had a Race”, “Blow Your Trumpet, Gabriel”.

3). Cantos de protesta

Espirituales que incitan a la huida de la esclavitud. Por ejemplo, “Steal Away”, “Didn’t My Lord Deliver Daniel?” y “Children, We Shall Be Free”.

Oliver, Harrison y Bolcom señalan que existen autores, como Fisher, que apuntan que en realidad, todos los espirituales son cantos codificados de protesta (1986: 11).

4). Cantos para “calmar a los espíritus débiles”

Ejemplos de éstos son “We’ll Stand The Storm” y “We Shall Walk Through the Valley in Peace” (Oliver, Harrison y Bolcom, 1986: 13).

Ewen también propone una clasificación interesante. Distingue 3 tipos de espirituales:

1). Espirituales que usan la técnica responsorial típica de la canción tribal africana. Son canciones rápidas e intensas en las cuales el solista canta una frase y el coro le responde con una palabra, una frase o un verso. Ejemplo de ello son “Shout for Joy”, “Joshua Fit the Battle of Jericho” y “The Great Camp-Meeting”.

2). *Sorrow songs* (canciones de la tristeza).

Son espirituales lentos, majestuosos, característicos con sus frases largas y sostenidas. Ejemplo de éstos son “Deep River”, “Steal Away to Jesus”, “Nobody Knows de Troble I’ve Seen”, “Sometimes I Feel Like a Motherless Child” y “Swing Low, Sweet Chariot”.

3). Espirituales con melodías sincopadas y modelos rítmicos característicos.

Ejemplos de ello son “Little David Play on Your Harp” y “All God’s Chillun Got Wings”.

Ewen menciona asimismo espirituales llamados *shouts*, relacionados con el *ring shout*. Según el musicólogo, los *shouts* muchas veces son adaptaciones de espirituales majestuosos y bastante conocidos que se convierten en “primitivos y salvajes” en los ritos que acompañan (1977: 32-34). Como ya se ha dicho, Southern también habla de los *shout spirituals* como parte de la clasificación hecha por los esclavos. Respecto a estos últimos cantos Spaulding señala: “Las palabras de los *shout songs* son un popurrí singular de cosas sacras y profanas... Algunas de las melodías con las que estas canciones se cantan son extrañas y salvajes, mientras otras son dulces e impresionantes... La música del *shout* negro abre un nuevo y rico campo de melodías” (en Chase, 1992: 223). Chase añade que los *shout songs* que Spaulding incluye como ejemplos, son espirituales muy conocidos como “I’d Like to Die as Jesus Die”, “Hola Your Light”, “Lonesome Valley” y “Done wid Driber’s Dribin” (1992: 223). Hay que destacar que según Southern existen también otro tipo de espirituales, los *homiletic*

spirituals que se componen por parte del pastor. En el proceso del sermón, los fieles añaden expresiones o frases que podrán convertirse en refranes de dichos cantos. La musicóloga afirma que los espirituales creados durante el oficio religioso son llamados por algunos autores *preaching spirituals* (1997: 189).

2.2.2.3. Aspectos poéticos del espiritual negro

Según Southern, cada compositor de música folklórica tiene tres opciones: improvisar sobre una canción que ya existe, hacer una nueva canción utilizando material de otras antiguas, o componer una canción sin utilizar material ya conocido. La musicóloga considera que mientras la tradición africana se basa en la primera de las opciones mencionadas -pues la variación es uno de sus elementos básicos-, los compositores afroamericanos de espirituales suelen recurrir a la segunda. Ellos recopilan material de canciones existentes para crear una nueva. Por supuesto hay que señalar que la mayoría de los compositores folkloristas no son músicos profesionales (1997: 184-185). Como ya se ha dicho, muchos de los textos de los primeros espirituales son un producto de combinación de los versos de distintos himnos. El libro “A Collection of Spiritual Songs And Hymns Selected from Various Authours” editado por Richard Allen en 1801 es la primera compilación de himnos e espirituales hecha por un hombre afroamericano, con el objetivo de que los cantos se utilicen por los fieles negros. Según Southern, este libro contiene tan sólo letras de himnos estándar con el refrán “Aleluya” añadido (1983: 52). Es curioso cómo uno de estos himnos se convierte en un espiritual a través de una frase añadida (“My Lord, what a morning”) y la expresión de la misma idea con otras palabras. El texto original del himno es el siguiente:

“Behold the awful trumpet sounds,
The sleeping dead to raise,
And calls the nations underground:
O how the saints will praise!

Behold the Saviour how he comes

Descending from his throne
To burst asunder all our tombs
And lead his children home.

But who can bear that dreadful day,
To see the world in flames:
The burning mountains melt away,
While rocks run down in streams.

The falling stars their orbits leave,
The sun in darkness hide:
The elements asunder cleave,
The moon turn'd into blood!

Behold the universal world
In consternation stand,
The wicked into Hell are turn'd
The Saints at God's right hand.

O then the music will begin
Their Saviour God to praise,
They all are freed from every sin
And thus they'll spend their days!"

El himno transformado en un espiritual tiene la siguiente letra:

"My Lord, what a morning,
My Lord, what a morning,
My Lord, what a morning,
When the stars begin to fall.

You'll hear the trumpet sound,
To wake the nations underground,
Looking to my God's right hand,

When the stars begin to fall.
You'll hear the sinner mourn
To wake the nations underground, etc.

You'll hear the christians shout,
To wake the nations underground, etc.” (en Southern, 1997: 185-186).

Otros espirituales creados a partir de himnos son “And de Moon Hill Turn to Blood”, “In Dat Great Day”, “O, Rocks, Don't Fall on Me” y “Steal Away, Steal Away”. Existen también espirituales cuya creación se basa en varios himnos, pero hay que destacar que los cantos afroamericanos no son variantes de los himnos, sino canciones nuevas y originales con un texto y una música distinta (ya que el cambio en la letra muchas veces impide la conservación de la melodía antigua) (Southern, 1997: 188).

Según Konen, el espiritual negro y la balada anglo-celta tienen puntos comunes en sus aspectos musicales y poéticos. Por ejemplo, la alternancia de las réplicas del narrador con el diálogo directo de los personajes, típica de la balada inglesa, se encuentra en el espiritual “Let My People Go” (Anexo VII). Otro punto común de ambos géneros es el principio de la “secuencia por parentesco”. Ejemplo de ello es el espiritual “It's Me”.

“It's me, it's me, it's me, O Lord
Standin' in the need of prayer.
It's me, it's me, it's me, O Lord
Standin' in the need of prayer.
'Tain't my sister nor my brother
But it's me, my Lord
Standin' in the need of prayer.
'Tain't my deacon nor my Elder
But it's me, my Lord
Standin' in the need of prayer...” (en Konen, 1965: 147).

(“Soy yo, yo, yo, oh, Señor,
Soy el que necesita una oración.
Soy yo, yo, yo, oh, Señor,

Soy el que necesita una oración.
No es mi hermana ni mi hermano,
Sino yo, mi Señor.
Soy el que necesita una oración.
No es mi pastor ni es mi padre,
Sino yo, mi Señor.
Soy el que necesita una oración.”)

Otro ejemplo del mismo aspecto es el texto del espiritual “I Have Started For the Kingdom”:

“If my friends go back on me
If my friends go back on me
If my friends go back on me
I won't turn back, I won't turn back.
If my sister goes back on me
If my sister goes back on me
If my sister goes back on me
I won't turn back, I won't turn back.
If my brother goes back on me, etc.
If my neighbour goes back on me, etc.” (en Konen, 1965: 147).

(“Si mis amigos me fallan
Si mis amigos me fallan
Si mis amigos me fallan
Yo no les daré la espalda.
Si mi hermana me falla
Si mi hermana me falla
Si mi hermana me falla
Yo no le daré la espalda.
Si mi hermano me falla, etc.
Si mi vecino me falla, etc.”)

En el espiritual arriba expuesto encontramos también la construcción poética típica de la balada inglesa, la triple repetición de una frase con el cambio del texto en el cuarto verso. En la línea de Konen estimamos que otros ejemplos del mismo aspecto son los espirituales “Nobody Knows The Trouble” y “Oh, Lord, Search My Heart”.

“Nobody knows the trouble I’ve seen
Nobody knows but Jesus,
Nobody knows the trouble I’ve seen
Glory, Hallelujah” (en Scherer, 1986: 61).

(“Nadie conoce los sufrimientos que he tenido.
Nadie excepto Jesús.
Nadie conoce los sufrimientos que he tenido.
Gloria, Aleluya.”)

“Oh Lord search my Herat
Oh Lord search my heart
Oh Lord search my heart
You know when I’m right, when I’m wrong” (en Konen, 1965: 149).

(“ Oh, Señor, examina mi corazón
Oh, Señor, examina mi corazón
Oh, Señor, examina mi corazón
Tú sabes cuándo tengo razón y cuándo me equivoco.”)

Analizando la métrica del espiritual, Southern concluye que las coplas o bien contienen versos con cuatro acentos cada uno o bien alternan versos trimétricos (con 3 acentos en cada verso) con tetramétricos. Según la musicóloga, la alternancia entre versos con 3 y con 4 acentos, llamado por la autora *ballad meter* (metro baládico) es otro aspecto común entre la estructura del espiritual y la de la balada anglo-celta.

“I wánt to gó where Móses tród, (4)
Ó the dýing Lámb. (3)
For Móses góne to the prómised lánd, (4)

Ó the dýing Lámb. (3)
To drínk from springs that néver run drý, (4)
Ó the dýing Lámb. (3)” (en Southern, 1997: 190)

(“Quiero ir a donde fue Moisés
Oh, Cordero moribundo
Para beber de los manantiales que nunca se quedan secos.
Oh, Cordero moribundo”).

Existen también espirituales con asimetría entre los versos:

“I want to sing as the angels sing,
Daniel;
I want to pray as the angels pray,
Daniel;
I want to shout as the angels shout,
Daniel;
Oh Lord, give me the eagle's wing.
What time of the day,
Daniel?
In the lion's den,
Daniel?
I want to pray,
Daniel.
Oh Lord, give me the eagle's wing.” (en Epstein, 2003: 227)

(“Quiero cantar como cantan los ángeles,
Daniel.
Quiero rezar como rezan los ángeles,
Daniel.
Quiero gritar como gritan los ángeles,
Daniel.
Oh, Señor, dame alas de águila.
¿En qué momento del día, Daniel?

¿En el día del león,
Daniel?
Quiero rezar,
Daniel.
Oh, Señor, dame alas de águila.”)

Según Konen, la letra del espiritual tiene función programática, es decir ésta tan sólo determina el carácter de la canción. Pero aun así, el texto ayuda a los coristas a que capturen los aspectos expresivos de la estructura de los versos: su métrica, su fraseo y la periodicidad de la aparición de las rimas (1965: 149). Despard opina que las palabras del espiritual, muchas veces se aprecian sólo en su aspecto musical, es decir como un grupo rítmico o una acumulación de sonidos. Como ejemplo el autor propone una canción cuya transcripción contiene la siguiente frase: “Jews, crews, defidum”. Aunque a primera vista parece que la frase no tiene sentido, más tarde resulta que en realidad, se trata de “Jews crucified Him” (Los hebreos lo crucificaron) (en Konen, 1965: 63). Este hecho podría relacionarse con la manera en que los esclavos aprenden el idioma de sus amos (De ahí provendrían también todos los errores gramaticales y de ortografía que suelen encontrarse en los textos de los cantos, cuestión que trataremos más tarde en este capítulo). Southern estima que a veces, grupos reiterativos de palabras sin mucha conexión entre sí sirven de modelos para la construcción de los versos:

“Bow low, Mary, bow low, Martha,
For Jesus come and lock the door,
And carry the keys away.

Sail, sail, over yonder
And view the promised land.
For Jesus come and lock the door,
And carry the keys away.

Weep, O Mary, bow low, Martha,
For Jesus come and lock the door,
And carry the keys away, etc.” (en Southern, 1997: 191)

("Agáchate hacia abajo, Mary, agáchate hacia abajo, Marta
Para Jesús, venid y cerrad la puerta
Y llevaos las llaves.

Navegad, navegad hacia más allá
Y ved la tierra prometida.
Para Jesús, venid y cerrad la puerta
Y llevaos las llaves.

Llora, oh, Mary, agáchate hacia abajo, Marta,
Para Jesús, venid y cerrad la puerta
Y llevaos las llaves.”)

Konen concluye que los aspectos poéticos del espiritual no sólo afectan a la parte literaria de la obra, sino también a la organización del material musical. La autora estima que tanto la periodicidad en la estructura del espiritual como el fraseo y las cadencias que la música conlleva, tienen sus orígenes en las formas poéticas de la balada inglesa (1965: 149).

Según Southern, la estructura poética del espiritual suele basarse en la alternancia entre coplas y refranes, ambos de cuatro versos. La musicóloga estima que el hecho de que a menudo la frase de un verso sea seguida por un refrán, apunta a la tradición responsorial africana (1997: 190). Krehbiel afirma que la relación con la música africana se encuentra en la alternancia entre una frase improvisada y la repetición del refrán (1914: 100). Ejemplo de la estructura responsorial es el siguiente espiritual:

"In that morning, true believers,
In that morning,
We still sit aside of Jesus
In that morning,
If you should go fore I go
In that morning,
You will sit aside of Jesus
In that morning,

True believers, where your tickets
In that morning,
Master Jesus got your tickets
In that morning." (en Epstein, 2003: 227)

(“En esa mañana, creyentes verdaderos
En esa mañana
Seguimos sentados al lado de Jesús
En esa mañana
Si partís antes que yo
En esa mañana
Estaréis sentados al lado de Jesús
En esa mañana
Creyentes verdaderos, ¿dónde están vuestros pasajes?
En esa mañana
El Señor Jesús tiene vuestros pasajes
En esa mañana”)

Allen, Ware y Garrison consideran que muchas veces en la interpretación de espirituales con estructura de este tipo, el solista cambia las palabras de las coplas usando expresiones conocidas o inventando material nuevo (en Krehbiel, 1914: 100). Según Southern, las formas más comunes de organización del material poético del género son *aaab*, *aaba*, *abcd* y *aab* (1997: 190). Esta última se convertiría más tarde en la base del *blues* donde el primer verso suele repetirse dos veces y el tercer verso tiene un texto distinto. Ejemplo de ello es el siguiente *blues* de Big Hill Broonzy:

"Shine on, risin' sun, shine on,
Shine on, risin' sun, shine on,
Now just keep on shinin' cause the one I love is gone" (en Lehmann, 1966: 170)

(“Sigue iluminando, sol naciente, sigue iluminando.
Sigue iluminando, sol naciente, sigue iluminando.
Ahora sigue iluminando, porque al que amo se fue”)

Southern estima que el refrán y la copla de algunos espirituales contienen estribillos interiores comunes:

"We'll run and never tire, (a)

We'll run and never tire, (a)

We'll run and never tire, (a)

Jesus sets poor sinners free. (R)

Way down in the valley, (a)

Who will rise and go with me? (b)

You've heard talk of Jesus, (c)

Who set poor sinners free. (R)

The lightning and the flashing,(a)

The lightning and the flashing,(a)

The lightning and the flashing,(a)

Jesus sets poor sinners free. (R) (en Southern, 1997: 190)

("Correremos y nunca nos cansaremos. (a)

Correremos y nunca nos cansaremos. (a)

Correremos y nunca nos cansaremos. (a)

Jesús liberará a los pobres pecadores. (Estribillo interior)

Hacia el barranco, (a)

¿Quién vendrá conmigo? (b)

Habéis oído hablar de Jesús, (c)

Quien liberó a los pobres pecadores. (Estribillo interior)

Relámpagos y destellos (a)

Relámpagos y destellos (a)

Relámpagos y destellos (a)

Jesús libera a los pobres pecadores." (Estribillo interior)

Según Thurman, quien examina con gran profundidad el lenguaje poético de los cantos negros, existen tres fuentes con las que se relaciona la temática de los espirituales: el Antiguo y el Nuevo Testamentos, la naturaleza y la experiencia religiosa de los esclavos (Thurman, 1975a: 12). Las historias del Antiguo Testamento se revelan en espirituales como “Go Down Moses” o “Lord Delivered Daniel”. Thurman estima que el Nuevo Testamento está presente sobre todo con el Nacimiento de Jesús y con su Crucifixión. Mientras algunos espirituales se refieren al Nacimiento del Hijo de Dios como a un dato histórico, otros describen muy detalladamente el viaje de los tres magos hacia Belén (“Three Wise Men to Jerusalem Came”). La Crucifixión presente en espirituales como “Were You There When They Crucified My Lord?”, “Never Said a Mumblin’ Word” o “An’ De Lord Shall Bear My Spirit Hom’”, es bastante importante en la temática de las canciones religiosas negras, puesto que los esclavos identifican el drama de sus propias vidas con el sufrimiento del Hijo de Dios. El autor señala que el Espíritu Santo es objeto de muy pocos espirituales, y que Dios se describe como Rey, Creador, Señor de la vida y Salvador (Thurman, 1975a: 19-21; Thurman, 1975b: 38-39). Thurman considera que en la mayoría de los cantos de los esclavos no se realiza distinción entre Dios, Padre y Jesús, sino que éstos se usan como sinónimos:

“Did you ever see such a man as God?
A little more faith in Jesus,
A preaching the Gospel to the poor,
A little more faith in Jesus.” (en Thurman, 1975b: 38).

(“¿Has visto alguna vez un hombre así como Dios?
Un poco más de fe en Jesús,
Predicación del Evangelio a los pobres,
Un poco más de fe en Jesús.”)

Es interesante la afirmación de Fisher en cuanto a que en los textos de los espirituales, tampoco se distinguen las diferentes Marías de la Biblia (1990: 178). Respecto a los personajes de ambos Testamentos, Southern opina que los más destacados en los cantos de los afroamericanos son Jacob, Daniel, Moses y Gabriel. Por supuesto, están presentes también otros héroes como David y Goliat, Adam y Eva, Ezequiel, Jonás, Juan Bautista, Pablo y Silas, María y Martha, pero según la musicóloga, llama la atención el hecho de

que a varios de los personajes importantes del Antiguo Testamento no se les da la debida importancia, y que, sin embargo, se alaba a muchas figuras del Nuevo Testamento (1997: 200). Hay que señalar también que los esclavos tienen su antihéroe, Satanás:

“Old Satan, come before my face
To pull my kingdom down.
Jesus come before my face
To put my kingdom up.
Well done, tankee, Massa Jesus.
Halleluja,etc.” (Neilson en Epstein, 2003: 220).

(“Viejo Satanás, ven frente a mí
Para echar mi reino abajo.
Jesús viene frente a mí
Para levantar mi reino.
Bien hecho, gracias, Señor Jesus.
Aleluya, etc.”)

Levine estima que Satanás se describe en los textos de los espirituales como un personaje severo, pero al mismo tiempo casi cómico (1977: 40). El autor añade los siguientes ejemplos:

“The Devil’s mad and I’m glad,
He lost the soul he thought he had” (Allen en Levine, 1977: 40)

(“El Satanás está enfadado y yo estoy contento,
Él perdió el alma que pensaba que tenía”)

“Ole Satan toss a ball at me.
O me no weary yet...

Him tink de ball would hit my soul.
O me no weary yet...

De ball for hell and I for heaven.

O me no weary yet..." (Allen en Levine, 1977: 40).

("El viejo Satanás lanzó una pelota hacia mí.

Oh, todavía no estoy cansado.

Él pensó que la pelota golpearía a mi alma.

Oh, todavía no estoy cansado.

La pelota al Infierno y yo al Cielo.

Oh, todavía no estoy cansado.")

Referente a los elementos de la naturaleza presentes en los cantos de los esclavos, Thurman nombra al "inch worm" (gusano) y al río, mientras que Southern destaca el uso de la lluvia, el sol y las nubes, dando como ejemplo las expresiones "no sun to burn" (no hay sol que queme), "no rain to wet" (no hay lluvia que moje), "gloomy cloud" (nubes sombrías), "the sun give a light in the heaven all around" (el sol ilumina todo el cielo) (1997: 199).

La experiencia religiosa -la tercera fuente temática según Thurman- se relaciona con la esperanza de salvación y de una vida mejor después de la muerte. Siendo la fe la única consolación para los negros, muchas veces la liberación de la esclavitud y la muerte eran sinónimos:

"Children, we shall be free

When the Lord shall appear.

Give ease to the sick, give sight to the blind,

Enable the cripple to walk;

He'll raise the dead from under the earth,

And give them permission to talk" (en Thurman, 1975a: 29)

("Niños, seremos libres

Cuando el Señor aparezca.

Él cura a los enfermos, da vista a los ciegos,

Permite a los lisiados andar;
Él resucitará a los muertos
Y les permitirá hablar”)

Otros ejemplos del concepto de la muerte como sinónimo de liberación son los espirituales “Swing Low, Sweet Chariot” y “Steal Away to Jesus”. Sin embargo, existen también cantos afroamericanos religiosos llenos de vida y optimismo:

“I’m so glad trouble don’t last alway.
O my Lord, O my Lord, what shall I do?
Christ told the blind man,
To go to the pool and bathe,
O my Lord, what shall I do?” (en Thurman, 1975a: 28-29).

(“Estoy tan alegre, las preocupaciones no durarán para siempre.
Oh, Señor mío, oh, Señor mío, ¿qué voy a hacer?
Jesucristo dijo al hombre ciego
Que vaya al agua y que se bañe.
Oh, Señor mío, ¿qué voy a hacer?”)

El concepto de la vida en la tierra también está presente en los espirituales. Según Thurman, la vida se relaciona con el mal, la soledad, la frustración y la desesperación, pero los esclavos la aceptan tal y como es. Lo interesante es la responsabilidad hacia la vida que encontramos en los textos de los cantos:

“Done made my vow to the Lord,
And I never will turn back,
I will go, I shall go,
To see what the end will be.

My strength, Good Lord, is almost gone,
I will go, I shall go,
To see what the end will be.
But you have told me to press on,

I will go, I shall go,
To see what the end will be” (en Thurman, 1975b: 34-35)

(“Mi promesa a Dios está hecha
Y nunca me echaré atrás.
Andaré, andaré
Para ver cómo será el final.

Me queda muy poca fuerza, Buen Señor,
Andaré, andaré
Para ver como será el final.
Pero tú me dijiste que siga adelante,
Andaré, andaré
Para ver como será el final.”)

Existen también muchos espirituales que hablan del Cielo y del Juicio Final. El Cielo se relaciona con la libertad, con el lugar donde los esclavos por fin tendrán dignidad y pertenencias; donde las familias disgregadas por fin se encontrarán para no separarse nunca más. Thurman destaca que el Cielo no sólo es una idea, sino que se describe como un lugar determinado:

“I haven’t been to heaven
But I’ve been told,
The streets are pearl
And the gates are gold;
Not made with hands.” (en Thurman, 1975b: 48)

(“No he estado en el Cielo
Pero me dijeron
Que las calles son de perlas
Y las puertas de oro;
Que no están hechas a mano”)

Según el autor, el Juicio Final es símbolo de la responsabilidad moral y se describe como un acontecimiento donde participa toda la naturaleza. Ejemplo de esto último es el espiritual “My Lord, What a Morning” (Thurman, 1975b: 43-47). Southern estima que otros temas importantes de los espirituales son la paciencia, el desánimo (principalmente en el inicio o en los versos finales de la canción) y los enfrentamientos (frecuentemente simbólicos) (1997: 200-201). Levine destaca que a pesar de la tristeza presente en los textos de los cantos afroamericanos, la fe gana a la desesperación: “Did not old Pharaoh get lost, get lost, get lost, ... get lost in the Red Sea?” (“¿No se perdió el viejo Faraón en el Mar Rojo?”), “We’ll walk de golden streets/ Of de New Jerusalem.” (“Andaremos por las calles de oro del Nuevo Jerusalén”), “Jesus make de dumb to speak... Jesus make de cripple walk... Jesus give de blind his sight... Jesus do most anything.” (“Jesús hace al mudo hablar... Jesús hace al lisiado andar... Jesús hace al ciego ver... Jesús lo hace todo”) (1977: 40-41). Hay que señalar que según Fisher, existe también un amplio grupo de espirituales cuya temática son los eventos de la historia americana: los *camp-meetings*, la Guerra de Secesión, la americanización, etc. (1990: 180).

Southern estima que los textos de los cantos afroamericanos contienen muchas metáforas: “I cast my sins in the middle of the sea” (“arrojo mis pecados en mitad del mar”), “my sins so heavy I can’t get along” (“mis pecados pesan tanto que no puedo andar”), “Jesus give me a little broom for to sweep my heart clean” (“Jesús me da un cepillo para limpiar mi corazón”), etc. La musicóloga señala que la personificación también se encuentra en los espirituales, por ejemplo “Mournful thunder rolls from door to door” (“Un trueno triste se desliza de puerta en puerta”), “Death go from door to door” (“La muerte va de puerta en puerta”) o “Death’s gonna lay his cold icy hand on me” (“La muerte pondrá su mano fría sobre mí”) (1997: 199).

Fisher afirma que casi todos los textos de los espirituales están escritos en primera persona y se refieren a su autor, a su ropa, su cuerpo y sus pensamientos (1990: 180). Harper relaciona el uso de “I” (“yo”), “my” (“mi”), “me” (“a mí”) y “we” (“nosotros”) con el Antiguo Testamento y opina que de esta forma, se intenta conseguir la expresión de un pueblo o una tribu concreta (en Fisher, 1990: 180-181). Ewen destaca el uso del pronombre posesivo “my” (“mi”) en relación con Dios: “my Lord” (“mi Señor”). El musicólogo estima que dicho pronombre revela el significado que tiene Jesús para los esclavos (1977: 33). Levine señala que en los espirituales, los esclavos mencionan a sus parientes y a su círculo cercano -madres, padres, hermanos, hermanas,

tíos, tías, párrocos, “pecadores”, “dolientes”- pero que nunca hablan de los blancos que hay a su alrededor (1977: 37).

Los textos de los espirituales muchas veces carecen de rimas. Como afirma Oliphant en 1856, “Ni siquiera hay un intento de rima en su construcción.” (en Epstein, 2003: 228). Según Southern, la posible razón de ello es que estos cantos se originasen en base a la improvisación y por lo tanto, el solista no tiene tiempo para pensar en rimas. Después de la *respuesta* del coro, el solista incluso puede cambiar (1997: 199). El testimonio de la antigua esclava Robinson describe la creación de un espiritual de la siguiente manera: “Nosotros, los viejos, los fabricábamos (los espirituales) en el momento... El día del Señor nos reuníamos todos en la casa de oración, y el predicador blanco explicaba las Escrituras y leía lo que Ezequiel había dicho: “Revivirán los huesos secos”. Y... el Señor aparecía en todo su esplendor en aquellas páginas y conseguía hacer revivir mi viejo corazón de negra, y me hacía saltar aquí y allá, y gritar y cantar y golpear con el pie, y los demás cogían al vuelo mis palabras y las cantaban con una vieja melodía de rezar venida de África que yo les había oído cantar, y los demás la continuaban, y la repetían, y no dejaban de añadir cosas, y entonces aquello se convertía en un espiritual.” (en Levine, 1977: 26). Nketia destaca que “el espiritual es tan sólo melodía, nunca repetida literalmente, y acompañada por no más de dos versos estándar, nunca iguales, seguidos por tantos versos de otras canciones como el cantante pueda recordar en el momento” (en Chase, 1992: 222). Señalamos que los textos de los espirituales contienen muchas frases y *versos paseantes* (*wandering phrases, wandering verses*). Southern estima que todos ellos han pertenecido a canciones concretas, pero que hoy en día están presentes en muchos espirituales y sería muy difícil encontrar la fuente. La musicóloga agrupa las frases paseantes de la siguiente manera: frases que se refieren a lugares, por ejemplo “Jerusalem” (“Jerusalén”), “Jericho” (“Jericó”), “the valley” (“el valle”), “the promised land” (“la tierra prometida”); adjetivos que aparecen junto a los nombres, por ejemplo “heavenly” (“celestial”), “rocky” (“rocoso”) o “lonesome” (“solitario”); referencias al agua, por ejemplo “Jordan river” (“el río Jordán”) o “the Ship of Zion” (“el barco de Sión”); frases que se refieren a la música, al canto, las trompetas, las campanas, los arpas; frases que no pertenecen a ningún tema concreto: “Glory, Hallelujah” (“Gloria, Aleluya”), “Roll, Jordan, roll” (“Corre, Jordán, corre”), “I look to the East and I look to the West” (“Miro hacia el este y miro hacia el oeste”) o “Ashes to ashes and dust to dust” (“Cenizas a las cenizas y polvo al polvo”).

Según la musicóloga, estas últimas frases suelen aparecer en varios espirituales, pudiendo tener o no relación con el texto restante (Southern, 1997: 199-200).

Puesto que los esclavos no pueden hablar abiertamente, usan en muchos de sus cantos frases de doble significado (*double talk*). De esta manera los espirituales se convierten en canciones codificadas (*code songs*). Douglass, líder afroamericano y antiguo esclavo afirma: “El oyente perspicaz podría encontrar en nuestro canto

“O, Canaan, sweet Canaan,
I am bound for the land of Canaan”

(“Oh, Canaán, dulce Canaán,
Estoy unido a la tierra de Canaán”)

algo más que una esperanza de llegar al Cielo. Nosotros nos referíamos al Norte. El Norte fue nuestro Canaán” (en Oliver, Harrison y Bolcom, 1986: 11). Según Southern, Jerusalén y Jericó también son nombres-códigos de lugares concretos conocidos por los esclavos. La musicóloga se basa en el texto del espiritual “Pray All The Members” donde, después de la descripción del viaje hacia Jerusalén y Jericó, de repente aparecen los versos: “Patrol around me, Thank God he no catch me” (“Patrulla a mi alrededor, Gracias a Dios que no me atrapa”) (1997: 200). Mc Ghee opina que el significado de los siguientes versos pertenecientes a un espiritual, no es el literal:

“I’m gonna sit down at the welcome table
One of these days,
I’m gonna tell God how you treat me
One of these days”

(“Me sentaré en la mesa de bienvenida
Uno de estos días.
Le diré al Señor cómo me tratas
Uno de estos días”)

Según el músico, estos versos significan “Un día te pagaré por la manera que me tratas.” (en Lehmann, 1966: 14). Otro ejemplo de la práctica *double talk* es el espiritual “Good News”:

“Good new, member, good news, member,
Don’t you mind what Satan say;
Good new, member, good news,
And I hearde from heaven today.

My brudder have a seat and I so glad,
Good new, member, good news;
My brother have a seat and I so glad,
And I hearde from heaven today” (en Lehmann, 1966: 14-15).

(“Buenas noticias, hermano, buenas noticias, hermano,
No hagas caso a las palabras de Satanás.
Buenas noticias, hermano, buenas noticias
Hoy he oído hablar del Cielo.

Mi hermano tiene sitio y estoy tan alegre
Buenas noticias, hermano, buenas noticias;
Mi hermano tiene sitio y estoy tan alegre
Hoy he oído hablar del Cielo.”)

Según Mc Ghee, el significado de estos versos podría ser: “Estoy seguro de que el hermano que falleció tiene su sitio en el Cielo”, o bien “Hermanos, uno de los nuestros que se escapó de la plantación, ha conseguido llegar al Norte.” (en Lehmann, 1966: 14-15). Es preciso señalar que existen autores que niegan la existencia del *double talk*. Según White, las expresiones “freedom” (“libertad”), “the promised land” (“la tierra prometida”) y “Egyptian Bondage” (“la esclavitud egipcia”) están presentes también en los himnos evangélicos blancos y este hecho apunta a la inexistencia de simbolismo en los cantos de los esclavos (en Levine, 1977: 22). Thurman opina que las frases con un posible doble significado podrían ser también literales, porque negar el significado literal de éstas sería negar “la necesidad de satisfacción dimensional” del ser humano

(1975: 55). Por otra parte, como ya se ha dicho, existen autores como Fisher, según quienes todas los cantos afroamericanos son cantos codificados (Fisher, 1990: 178). El *double talk* como modo de hablar, existe también en la vida cotidiana. El llamado *jive* se define por Mezzrow de la siguiente manera: “El *jive* es algo personal, un código inventado para confundir a los ajenos y unir a los iniciados, puesto que sólo estos últimos poseen la llave del secreto. Es una especie de dialecto privado destinado sólo a los oídos de aquellos que pertenecen a la comunidad” (en Lehmann, 1966: 14-15). Según Lehmann, este lenguaje se aplicará más tarde en el *blues* (1966: 16).

Fisher estima que los textos originales de muchos de los primeros cantos de los esclavos están en lenguas africanas. Más tarde los afroamericanos cantarán en una mezcla entre sus lenguas maternas y el inglés o el francés, según la colonia en la que se encuentren. El musicólogo destaca que en las palabras inglesas de los espirituales recopilados existen errores gramaticales y ortográficos, algunos accidentales y otros intencionados. Fisher afirma que la pronunciación también varía según el nivel cultural de los esclavos, y que por lo tanto, los recopiladores se enfrentan a una tarea bastante difícil (1990: 14). Krehbiel señala que hay que tener en cuenta que los esclavos aprenden inglés o francés de la manera que aprendieron sus propios idiomas, es decir vía oral, sin la ayuda de libros, y que todos los conocimientos de los afroamericanos se basan en sus conversaciones con los amos. El autor insiste en la importancia del hecho de que muchas veces los esclavos entienden de manera aproximada el sentido de las palabras de los colonos y las memorizan sólo por su sonoridad. Así la frase “Daniel rock de lion joy”, impresa en la recopilación de cantos afroamericanos “Slave Songs”, debería entenderse como “Daniel locked the lion’s jaw” (“Daniel cerró la mandíbula del león”). Krehbiel destaca también la presencia de las simplificaciones gramaticales en los espirituales. El autor indica, que si la expresión “How do you do” se simplifica por los blancos de un alto nivel hasta la palabra “Huddy”, no debería sorprendernos encontrar a esta última en el verso de un espiritual: “Tell my Jesus huddy O” (“Di a mi Jesús, qué tal”) (1914: 127-129).

Según Johnson, la simplificación de las palabras y de la gramática, muy común en la letra de los espirituales negros, forma parte de los dialectos afroamericanos. Johnson coincide con Sandberg en que, puesto que los esclavos no hablan inglés literario, muchos de los espirituales se crean en diversos dialectos o en argot (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Según Sandberg, en los EE.UU. existen muchos dialectos. Sólo en los estados del sur se hablan varios. Las diferentes partes de los Apalaches

también tienen sus diferencias idiomáticas. Así, el artículo determinado “the” podría encontrarse en diferentes zonas de los EE.UU. como “the”, “de”, “thuh”, “th’”, “t”, “d” o “duh”. La palabra “here” (“aquí”) podría oírse como “here”, “hyer”, “hyeah”, “hyar”, “hyah”, “yere” o “heeyah”. Como ejemplo Sandberg añade la siguiente frase perteneciente a un negro, donde el artículo determinado “the” está presente en cuatro formas diferentes: “*T’ fust ting he knowed thuh p’lice had him an’ de wagon come aroun’ duh cornah*” (“Antes de darse cuenta, la policía lo había cogido en el carro detrás de la esquina”) (1927: xii). Según Johnson, los esclavos omiten los verbos auxiliares, varias de las consonantes (por ejemplo, la “g” en la terminación “ing”) y de las combinaciones sonoras. Asimismo, el autor afirma que, la palabra “never” podría convertirse en “nevuh”, “nevah” o “neváh”, mientras que “better” podría encontrarse como “bettuh” o “bettah” (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Ejemplo de la letra de un espiritual de Nueva Carolina hace obvia la diferencia entre su transcripción en dialecto y el texto escrito en inglés literario:

“Stah in de eas’, stah in de we’
 Wish dat stah wuz in mah breas’
 Chu’ch Ah know yuh gonna miss me wén Ahm gawn
 Wén Ahm gawn, gawn, gawn,
 Wén Ahm gawn to come no mo’,
 Chu’ch Ah know yuh gonna miss me wén Ahm gawn”

“Star in the east, star in the west,
 Wish that star was in my breast,
 Church, I know you’re going to miss me when I’m gone.
 When I’m gone, gone, gone,
 When I’m gone to come no more,
 Church, I know you’re going to miss me when I’m gone” (en Sandberg, 1927: xii)

(“Estrella en el Este, estrella en el Oeste,
 Me gustaría tener esta estrella en mi pecho.
 Iglesia, sé que me echarás de menos cuando me vaya.
 Cuando me vaya, me vaya, me vaya
 Cuando me vaya para no volver nunca más

Iglesia, sé que me echarás de menos cuando me vaya.”)

Otros ejemplos de espirituales cantados en dialecto son las siguientes transcripciones de “O’er the Crossing” y “Swing Low, Sweet Chariot”:

“O, see dat forked lightnin’ A jump from cloud to cloud,
A-pickin’ up God’s chil’n; Dey’ll git home bime-bye.
Pray mourner, I do believe, etc.” (en Chase, 1992: 223)

“Banjos pickin’, jewsharps zoonin’,
All de hebbenly baná-chunin’,
Swing low, sweet charriyut.
Sing en shout fore night en day,
Stop just long ernuff to pray,
Swing low, sweet charriyut” (Hobson en Epstein, 2003: 219).

2.2.2.4. Aspectos musicales del espiritual negro

Según Collier, se sabe mucho más de los textos de los espirituales negros del s. XIX que de su música debido a los problemas a la hora de transcribir estos cantos (1984: 31). La primera publicación del texto de un espiritual junto con su música es la de “Go Down, Moses” y data del 14 de diciembre de 1861 (Epstein, 2003: 247-248). Un año después se publican “Poor Rosy, Poor Gal” y “Roll, Jordan, Roll”. El primer libro de espirituales, “Slave Songs of the United States” aparece en 1867 (Martin, 2001: 31). Sus editores -Allen, Ware y Garrison- señalan las dificultades que han tenido para transcribir esos cantos con la notación occidental. Los compiladores estiman que todo lo que han podido hacer es “transmitir la pálida sombra del original” puesto que “es difícil expresar el verdadero carácter de estas baladas negras sólo a través de notas y símbolos musicales. La transcripción musical de los extraños giros guturales y los curiosos efectos rítmicos producidos de manera irregular por las voces individuales, parece casi tan imposible como la transcripción del canto de los pájaros o los sonidos del arpa eólica.” (en Chase, 1992: 221). Las dificultades en la transcripción estaban relacionadas

con las tradiciones africanas presentes en el canto de los negros: la inestabilidad en la fijación de la altura de las notas, el *glissando*, el *vibrato*, los sonidos guturales y el falsete (Collier, 1984: 31). Con el tiempo los aspectos musicales de los espirituales se convierten en objeto de una investigación continua, donde siguen buscándose los elementos comunes entre los cantos afroamericanos y las músicas europea y africana.

Uno de los aspectos más interesantes de las canciones folklóricas afroamericanas es el ritmo. Los editores de “Slave Songs” indican que es difícil transcribirlo, puesto que “existen irregularidades en el *tempo*” (Allen en Southern, 1997: 195). Según Collier, en la mayoría de los casos los cantantes de espirituales abandonan el esquema métrico base, consiguiendo así una considerable libertad rítmica. El autor estima que éstos frecuentemente empiezan la frase en cualquier sitio del compás, sin tener en cuenta los tiempos fuertes ni la división regular de los tiempos. De esta manera la melodía pierde la conexión con el metro (1984: 32). Krehbiel indica que en la mayoría de los cantos de los esclavos prevalecen los compases binarios frente a los ternarios (1914: 95). En la línea de Krehbiel, Southern señala que los cantos de los esclavos suelen estar compuestos en compases binarios simples y que en la interpretación de los primeros, el ritmo constante se mantiene a través de palmas y golpes con los pies (1997: 195). La musicóloga indica que sustituyendo a los instrumentos de percusión prohibidos en el Nuevo Mundo, las palmas y los pies forman *ostinatos* basados en el pulso y denominados *time-line* (“línea del *tempo*”). La autora estima que las melodías de las canciones afroamericanas suelen moverse libremente, sin estar sujetas al ritmo del *time-line*, y que de este modo, se producen los *cross-rhythms* (ritmos cruzados). Southern destaca que estos últimos son un fenómeno bastante complejo. Los ritmos cruzados normalmente se transcriben como síncopas, pero según la musicóloga se trata más bien de polirritmia (1983: 194) (Anexo VIII). Más tarde, en el *jazz*, los ritmos cruzados se llamarán *offbeat* (Asriel, 1982: 53, 285-286). Según Collier, la interpretación de la síncopa en los cantos afroamericanos a veces no es totalmente exacta. El autor indica que en las transcripciones de los cantos negros, junto con esta última aparecen otras células rítmicas que podrían relacionarse con el ritmo hemiolia típico en la música africana (Anexo IX). Collier denomina a la melodía que se mueve libremente respecto al *time-line* “arrítmica” y señala que ésta se convertirá en un elemento muy característico del *jazz* (1984: 33-34).

Otra característica importante de los cantos religiosos afroamericanos del s. XIX son las escalas que éstos utilizan. Según Southern, los autores que examinan la música

de los esclavos hablan de melodías en escalas pentatónicas o en modo mayor. La musicóloga destaca que este hecho se contradice con los testimonios de la época donde el canto de los negros se describe como salvaje, triste, lastimero o melancólico, lo que pondría en duda el uso exclusivo del modo mayor y la pentatónica, y apuntaría a la utilización de otras escalas (1997: 192). Krehbiel afirma que según su propio análisis de 527 cantos afroamericanos, 331 están en modo mayor y 62 en modo menor. El autor estima que los demás cantos presentan las siguientes variantes de las escalas mayor y menor naturales: 23 de ellos están en un modo “mixto” (no pertenecen ni al mayor ni al menor), 111 son pentatónicos (según Krehbiel este hecho apunta a su origen africano), 20 son mayores con el séptimo grado rebajado, 78 son mayores con el séptimo grado omitido, 45 son mayores con el cuarto grado omitido, 8 presentan una escala menor con el sexto grado aumentado, 34 son menores con el sexto grado omitido y 19 son menores con el séptimo grado aumentado (menor armónico). El autor recalca que tan sólo el 12 por ciento de las melodías están en menor y que los testimonios que hablan de cantos “in a minor key” (en modo menor), realmente se refieren al sentimiento melancólico y no a la escala. En defensa de su teoría el musicólogo señala el hecho de que en muchas de las plantaciones los amos prohíben la letra y la música melancólicas, permitiendo tan sólo las melodías alegres con textos sin sentido (1914: 42-46, 68-74). Krehbiel indica que analizando las canciones afroamericanas, llega a la conclusión de que tanto el séptimo como el tercer grado suelen alterarse (1914: 72). Lo mismo afirma Metfessel, quien añade la observación de que el tercer grado no pertenece ni a la escala mayor ni a la menor, sino que se encuentra en el intervalo entre el tercer grado en mayor y el tercer grado en menor. El autor denomina dicho grado “tercer grado neutral” (Collier, 1984: 34-35).

Southern destaca que los recopiladores de los cantos de los esclavos señalan la disminución del séptimo grado y que, en varias canciones, dicho grado aparece en dos variantes: natural y disminuido (1997: 192) (Anexo X). Según Collier, la disminución del tercer y del séptimo grados proviene de la música africana, puesto que dichas alteraciones ayudan a la omisión de los semitonos, y en África Occidental se usan escalas que se basan en intervalos mayores de la segunda menor (1984: 35). Hodeir (1961: 42) y Krehbiel (1914: 76-77) apoyan la misma teoría. Según Sandberg, la disminución de los grados tercero y séptimo desempeñará más tarde un papel muy importante en la creación de la denominada *blues scale* (escala del *blues*). El autor

destaca que los mencionados grados rebajados se llamarán *blue notes* (notas tristes) (1976: 150) (Anexo XI).

Es interesante la observación de Southern en relación a que en varios de los espirituales basados sobre escalas hexáfonas o heptáfonas, se hace énfasis sobre determinadas notas y que de esta manera la sonoridad de los cantos puede llegar a convertirse en pentatónica (Anexo XII). La autora indica que hay testimonios que hablan de cantos sobre una, dos o tres notas, y que a pesar de la falta de transcripciones de canciones de ese tipo en el Nuevo Mundo, sus orígenes se relacionan con África (1997: 194). Hay que señalar que entre los “Slave Songs” existen también cantos basados en modos eclesiásticos. Mees afirma que en el espiritual “A Great Campmeetin’” que está en modo mayor con el séptimo grado rebajado, podría surgir la idea de que este último apunta a una modulación, pero que realmente se trata del modo mixolidio (en Krehbiel, 1914: 79) (Anexo XIII). Southern estima que otro ejemplo de la presencia de los modos antiguos en los cantos de los esclavos es la canción “Dis Is de Trouble of de World”, basada en el modo dórico (1997: 193) (Anexo XIV). Krehbiel indica también la existencia de espirituales en la escala oriental (escala menor con el cuarto y el séptimo grados aumentados). Según el musicólogo, puesto que esta última procede de Asia Occidental y se encuentra en los pueblos del Este (península Balcánica, países árabes, Israel, entre otros), los cantos afroamericanos basados en la escala oriental retienen también otros elementos de la música o del lenguaje de las tierras mencionadas (1914: 87, 91).

Según Konen, las escalas pentatónicas presentes en los espirituales son un punto común entre las músicas africana y anglo-celta. Este hecho lleva a la presencia de giros melódicos similares en las canciones anglo-celtas y los cantos religiosos afroamericanos. Como ejemplo Konen señala, entre otros, los espirituales “Nobody Knows”, “I Have Another Buildin’” y “Oh By and By” y las baladas “Sugar Babe” y “Roving Gambler” (Anexo XV) (Konen, 1965: 150). Krehbiel, por su parte, estima que la pentatónica está mucho más presente en los cantos de los esclavos negros que en las canciones folklóricas escocesas. Hace la comparación entre ambas músicas, considerando que Escocia es la cuna de dicha escala (1914: 73). En cuanto al ámbito de los cantos religiosos afroamericanos, este varía desde intervalos menores que la octava hasta intervalos compuestos como la décima o la undécima (Southern, 1997: 194).

Otro punto relevante es la textura de los espirituales negros. Según Southern, a pesar de que existen testimonios que hablan de las canciones religiosas de los esclavos

como de canto en unísono o en octava, existen descripciones que afirman el carácter homofónico de esta música (una melodía acompañada por acordes) (1997: 197). Un testimonio de 1834 habla de “armonía nativa”: “Oírlos por la noche... las canciones de Sión... con la melodía más dulce acompañada por voces que se entremezclan cuando la armonía nativa vence a lo aprendido... así es la melodía con la que los negros hechizan a los oídos noche tras noche...” (Sims en Epstein, 2003: 221). Konen destaca que los primeros investigadores ya hablan de la existencia de polifonía en los cantos afroamericanos: “Las voces de los negros tienen cualidades peculiares que no podrían ser imitadas; la entonación y las delicadas variaciones no pueden transcribirse sobre papel, aunque se tratara de la interpretación de sólo un cantante. Cuando cantan varias personas a la vez, me desespero en el intento de transcribir el efecto... Ellos no tienen canto polifónico en el sentido en el que lo entendemos nosotros; ni siquiera hay dos (cantantes) que canten lo mismo. Tienen un solista que empieza cada estrofa y la improvisa, mientras que los demás... se unen en los refranes o en la estrofa si el texto les es conocido. El coro se llama *base* (base)... Los *basers* (coristas)... empiezan y paran cuando quieren, suben o bajan una octava (en el caso de haber cogido el tono demasiado bajo o demasiado alto), o añaden cualquier nota que haga acorde de tal manera de que se produzca el efecto de una variación y una complicación maravillosa, siempre a un ritmo perfecto y rara vez llegando a una disonancia” (Allen en Konen, 1965: 161-164).

A principios del s. XX, Moton habla de “armonías primitivas” en los cantos afroamericanos y señala que “éstos son la vida del alma humana y se manifiestan a través de palabras rudas, historias salvajes y sin embargo armonías curiosamente bellas” (en Fisher, 1990: 24). Según Barton, los espirituales negros se cantan al unísono. El autor señala que se forma una especie de armonía como resultado de las ligaduras y las apoyaturas introducidas por algunos cantantes, como también por el movimiento de las voces más graves y más agudas que produce intervalos armónicos de tercera y quinta (en Southern, 1997: 198). Krehbiel estima que los cantos afroamericanos son influenciados por la música occidental y que sin duda están basados en armonías simples, por lo menos en los refranes (1914: 82). Hallowell afirma la existencia de armonías en su propia recopilación transcrita de espirituales “Calhoun Collection” sin arreglos añadidos (en Krehbiel, 1914: 82). Hamm insiste en la importancia de la técnica *llamada-respuesta* en los espirituales negros señalando su origen africano (Anexo XVI): la respuesta del coro puede consistir en una frase corta o una sola palabra, en ambos

casos frecuentemente cantada a dos o tres voces (1983: 132-135). Southern destaca el hecho de que los coristas pueden empezar el refrán antes de que el solista haya acabado la estrofa y viceversa. Indica que este fenómeno es llamado *overlapping call-and-response* (llamada y respuesta que coinciden en parte). Southern concluye que más que de polifonía (simultaneidad de dos o más líneas melódicas), en la música religiosa afroamericana podría hablarse de heterofonía, porque los cantantes siguen la misma melodía, pero suelen variarla (1997: 197-198).

Konen estima que la aparición de las primeras recopilaciones de espirituales con una armonización académica, influye sobre su textura. Para ella, los afroamericanos empiezan a improvisar los cantos basándose en un estilo armónico original, una mezcla entre la polifonía africana y la armonía académica europea. Así mismo, indica que los arreglistas de los espirituales intentan reproducir los intervalos armónicos más típicos del canto afroamericano, y que al mismo tiempo, se nota en los arreglos la influencia de la polifonía de los himnos puritanos (1965: 164). Mees, una de las primeras arreglistas de espirituales negros, señala en relación a la cuestión de cómo deberían arreglarse los cantos afroamericanos lo siguiente: “En lo que respecta a los negros, creo que la intuición armónica era típica para ellos. He hablado con mucha gente del Sur, y todos ellos hablan del amor a la armonía, típico en los negros. Si esto es cierto, entonces las notas alteradas que estos últimos introducen en las escalas de las melodías que crean, tienen significado armónico...”. Mees opina que la aparición del séptimo grado rebajado en modo mayor apunta a una tendencia hacia la subdominante, mientras que el séptimo grado aumentado en modo menor se introduce como requisito de la cadencia en la música funcional (en Krehbiel, 1914: 81). Según Konen, la armonía de los espirituales se basa en los acordes de quinta y de séptima de los grados I, IV, V y VI. Son típicos también los acordes de sexta napolitana y las sucesiones de acordes de séptima (Anexo XVII). Además se suelen usar acordes disminuidos de séptima, acordes mayores de séptima con la séptima aumentada y acordes de novena. A veces se emplean cadencias plagales o resoluciones en sexto grado disminuido (elipsis) (Anexo XVIII). Konen destaca el uso de los paralelismos y señala que puesto que éstos son típicos tanto en la música africana como en los himnos puritanos, la aparición de los primeros en los espirituales es otro punto de síntesis entre ambas músicas (1965: 164-169) (Anexo XIX). Asriel también afirma el uso de los paralelismos en los espirituales y señala su relación con la música europea (1982: 53) (Anexo XX).

Respecto a la forma del espiritual negro, Southern estima que la mayoría de las veces la estructura musical coincide con la poética. Los modelos más frecuentes son *abab*, *abac* y *aaab*, pudiendo ser la repetición de la frase relativamente literal o en forma de secuencia (Southern, 1997: 191). Es interesante la relación entre el texto y la música en los cantos folklóricos negros, puesto que los primeros versos de los últimos suelen ser silábicos (una nota por sílaba), mientras que en los versos restantes varias sílabas pueden ser cantadas sobre la misma nota (Southern, 1997: 201). Según Allen, la adaptación del texto a la música no presenta ninguna dificultad para los afroamericanos: “Los negros mantienen el ritmo en los cantos de una manera muy estricta, y para ellos no existen obstáculos en la letra. Adaptarán a la melodía que quisieran hasta las frases más obstinadas del Evangelio... cantarán heroicamente y con una habilidad maravillosa una melodía trocaica al principio de una columna de yambos” (en Krehbiel, 1914: 97). Krehbiel destaca el hecho de que para adaptar el texto a la música, muchos de los autores de los cantos folklóricos negros transforman la estructura métrica de los versos. De esta manera troqueos (constituidos por una sílaba larga y otra breve) como “Moses” o “mother”, se convierten en yambos (una sílaba breve y otra larga), mientras que dáctilos (una sílaba larga seguida por dos breves) como “nobody”, “these are my” o “no one can”, cambian a anfibracos (una sílaba larga entre dos breves) (Anexo XXI). El autor estima que la frase “We’re a long time waggin’ at the crossin’” perteneciente al espiritual “O’er the Crossing” es un buen ejemplo de cómo un verso irregular puede transformarse en una frase musical de metro regular. El musicólogo explica que la palabra “waggin’” es seguramente, resultado de la transformación de otra palabra, producida por transmisión oral. Krehbiel indica que la palabra original podría haber sido “lagging”, pero que otra opción razonable sería la palabra “waggoning” (1914: 95-97) (Anexo XXII). Poling afirma el hecho de que los cantantes negros suelen omitir sílabas para adaptar el texto al ritmo de la música (1962: 16).

Según Southern, el aspecto más importante de la música religiosa negra es su interpretación. Estima que la transcripción de estos cantos representa tan sólo la base de su música y su letra, pero que realmente los espirituales varían en cada nueva interpretación (1997: 201-202). Konen coincide con esta afirmación, señala que la improvisación es un elemento imprescindible en los espirituales, e indica que estos últimos son “un arte de improvisación colectiva”. En su monografía de 1965, Konen sostiene que hasta ese momento no se habían logrado grabar dos versiones iguales de un mismo espiritual (Konen, 1965: 155). Allen, uno de los editores de la primera

recopilación de cantos negros señala: “Nuestro propósito fue presentar todas las variaciones típicas (de las canciones) que teníamos entre manos, trátase de notas sueltas, de frases musicales enteras o de pasajes más largos, o trátase del texto... A veces puede ser un poco difícil determinar con precisión (la relación de todos esos elementos)... Sin embargo, por mucho que el lector pueda abarcarlos, difícilmente podrá superar a los propios negros.” (en Southern, 1997: 202). Destacando el hecho de que muchas de las canciones de los esclavos suelen aparecer con melodías distintas a la original o con textos cambiados, Levine estima que el espiritual nunca tiene una última versión (1977: 29-30). Según Nettl, los cantos negros son productos de la improvisación y de la “recreación comunal” (proceso que el autor explica como una constante recreación a través de cual las canciones antiguas se convierten en cantos completamente nuevos) (en Levine, 1977: 29). Para señalar las diferencias entre la partitura escrita de un espiritual y su interpretación, Titon publica la versión anglo-americana de “Amazing Grace” y las transcripciones de sus interpretaciones en la *New Bethel Baptist Church*, Detroit (1978) y la *Fellowship Independent Baptist Church*, Virginia (1977) (Anexo XXIII). El autor indica que la técnica utilizada en la interpretación es *llamada-respuesta* (predicador-fieles) y que no todos los miembros de la congregación entran juntos en las *respuestas*. Titon estima que el estilo de interpretación es africano (*black african*), y hace hincapié en la peculiaridad del timbre de las voces y en la inexactitud en el canto del tercer, quinto y séptimo grados. Para lograr un acercamiento a la autenticidad de la interpretación, el autor utiliza señales adicionales en la notación del espiritual (flechas encima de las notas, líneas entre notas conjuntas, etc.) (Titon, Koetting, Mc Allester, Reck y Slobin, 1984: 106-110).

Uno de los elementos más importantes en la interpretación de la música folklórica negra es la forma de cantar. Según G. Mecklenburg, la variación del timbre, las maneras de atacar la nota, los deslizamientos de la voz y el *vibrato* son muy típicos en la interpretación de la música afroamericana. Considera que la manera de entonar de los negros está relacionada con el habla de los esclavos. Estima también que este hecho se refleja en el *parlato*, la falta de precisión en la altura absoluta de las notas (especialmente en las *blue notes*), y la transmisión del ritmo, de la dicción, las modulaciones y la dinámica del habla en el canto (1971: 12-13). Oliphant afirma que los nombres sagrados en los espirituales son “más bien gritados que cantados” (en Epstein, 2003: 228). Epstein, por su parte señala que el testimonio de Oliphant sugiere la relación de la interpretación de los espirituales con el estilo del canto africano (2003:

229). En último término Poling considera que tanto la naturalidad en las voces no instruidas de los afroamericanos como todas las características de canto citadas arriba apuntan al patrimonio cultural africano de los esclavos; y destaca que estas últimas se mantienen a pesar del cambio del idioma de los negros (1962: 16).

Hay que señalar que la interpretación de las canciones religiosas negras suele acompañarse por movimiento corporal, palmas, golpes de los pies y gritos (*cries*) como “Yes, Lord” (“Sí, Señor”), “Wake em, brudder” (“Despiértalos, hermano”), “I say now” (“Lo estoy diciendo ahora”), etc. (Southern, 1997: 202-203). “Sin haber recibido instrucción ninguna, los negros han conseguido una especie de ópera primitiva, combinando la poesía de movimiento, de música y de habla... Todas las canciones negras estaban hechas tanto para ser cantadas... como para ser interpretadas.” (Kinnard en Southern, 1997: 203).

Sin embargo, reseñamos que todo lo arriba expuesto acerca de las prácticas interpretativas se refiere a los años de gestación del espiritual negro o a la práctica común en las iglesias. Según Thomas (2007: 88), al acercarnos al presente, debemos tener en cuenta que la mayoría de los espirituales que hoy en día se interpretan son obras de concierto, escritas por arreglistas, formados en la tradición occidental europea. El autor está de acuerdo con la afirmación de Floyd, según la cual, ya a finales del s. XIX, al entrar en el área de la interpretación artística, la calidad del sonido del espiritual cambia, influenciada por “el perfeccionamiento de la formación de canto” (Floyd en Thomas, 2007: 93). Basándose en una descripción del sonido de Fisk Jubilee Singers (como ya hemos dicho, la primera formación que empieza la divulgación del género y que según Thomas, está formada en el campo del canto), Thomas sugiere que en una interpretación actual, el sonido debe ser “lleno y con fuerza”, pero al mismo tiempo tiene que contener “dulzura”. Sin embargo, lo más importante, según el autor, es que la calidad sonora sea guiada por el mensaje de la letra y las intenciones del arreglista (Thomas, 2007: 93).

El espiritual negro -resultado de síntesis entre las tradiciones musicales de Europa y África, y formado en los procesos de la creación de la nación estadounidense- influye sobre muchos de los géneros de la música americana. Las características poéticas y musicales del espiritual desempeñarán un papel muy importante en la creación de los menestreles (*minstrel shows*), el *ragtime*, el *blues* y el *jazz* (Ewen, 1977: 35).

2.3. Referencias bibliográficas

- Allen, W. F., Francis, W., Ware, Ch., y Garrison, L. (1867). *Slave Songs of the United States*. New York: Simpson & Co.
- Asriel, A. (1982). *Jazz. Analizi. Aspekti*. Sofía: Muzika
- Collier, J. (1984). *Stanovlenie jazza*. Moskva: Raduga
- Cone, J. (2008). *The Spirituals and the Blues. An Interpretation*. New York: Orbis Books
- Chase, G. (1992). *America's Music From the Pilgrims to the Present*. New York: Board of Trustees of the University of Illinois
- Epstein, D. (2003). *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois Press
- Evans, A. L. (1972). *The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers With an Annotated Guide to the Performance of Selected Spirituals*. Tesis doctoral no publicada, University of Miami, Florida, EE.UU.
- Ewen, D. (1977). *All the Years of American Popular Music. A Comprehensive History*. New York: Prentice Hall Trade
- Fisher, M. (1990). *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Carol Publishing Group
- Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press
- García, J. M. (2002). *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial
- Gregor zu Mecklenburg, C. (1971). *Die Theorie des Blues im modernen Jazz*. Strasbourg: P.H. Heitz
- Hamm, Ch. (1983). *Music in the New World*. New York and London: W. W. Norton and Company
- Hodeir, A. (1961). *Jazz. Its Evolution and Essence*. New York: Grove Press
- Komitet po kultura i izkustvo (1965). *Biblioteka Horova samodeimost. Knijka 3*. Sofía: Nauka i izkustvo
- Konen, V. (1965). *Puti amerikanskoi muzyiki. Ocherki po istorii muzikalnoi kulturyi SSHA*. Moskva: Muzyika

- Krehbiel, H. (1914). *Afro-American Folk Songs: A Study In Racial and National Music*. New York and London: G. Schirmer
- Lehmann, Th. (1966). *Blues and Trouble*. Berlin: Henschelverlag
- Levine, L. (1977). *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press
- Martin, D. (2001). *El gospel afroamericano. De los espirituales al rap religioso*. Madrid: Akal
- Oliver, P., Harrison, M. y Bolcom, W. (1986). *The New Grove. Gospel, Blues & Jazz*. New York and London: W. W. Norton and Company
- Poling, J. (1962). *Esquire's World of Jazz*. New York: Esquire, Inc.
- Sandberg, C. (1927). *The American Songbag*. New York: Harcourt Brace & World Inc.
- Scherer, E. (1986). *Songs und Spirituals fuer gemischten Chor*. Darmstadt: Tonos- Musikverlag
- Southern, E. (1983). *The Music of Black Americans. A History*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans. A History*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Story, R. (1990). *And So I Sing: African American Divas of Opera and Concert*. New York: Grand Central Publishing
- Thomas, A. J. (2007). *Way Over in Beulah Lan'. Understanding and Performing the Negro Spiritual*. Dayton: Heritage Music Press
- Thurman, H. (1975a). *Deep River*. Richmond: Friends United Press
- Thurman, H. (1975b). *The Negro Spiritual Speaks of Life and Death*. Richmond: Friends United Press
- Titon, J., Koetting, J., McAllester, D., Reck, D. y Slobin, M. (1984). *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. New York: Schirmer Books, Macmillan

3. ANÁLISIS DE LA MUESTRA

3.1. OBRAS SELECCIONADAS

Para seleccionar las obras de la presente investigación, se han estudiado 121 versiones de diferentes espirituales para coro mixto de 52 arreglistas, entre ellos 80% afroamericanos y 20% que no lo son. Se han estudiado espirituales de arreglistas no afroamericanos, porque a pesar de no estar inmersos en dicha cultura, han comprendido el fenómeno del espiritual negro y han reflejado en sus obras esta tradición.

A partir de la clasificación de Ewen -clasificación que entre todas las estudiadas es la que en mayor medida se basa en los aspectos musicales del género-, se han seleccionado cuatro espirituales por tipo, esto es, un total de doce espirituales. Todas las piezas elegidas son para coro mixto *a capella* y de una dificultad relativamente similar que responde a las características del grupo, un coro no profesional, cuyos miembros cursan especialidades diferentes en un Conservatorio Superior de Música. Los criterios para la selección de los espirituales han sido tanto las características del coro (se han tenido en cuenta el nivel de dificultad de las líneas melódicas y armónicas, los *tempos* y la agógica, los *divisi*, la extensión de las voces, la duración de los agudos) como la riqueza musical de las obras y los elementos de la tradición afroamericana que éstas contienen (técnica *llamada-respuesta*, *ostinatos*, paralelismos de cuarta y quinta, *blue notes*, etc.)

Respecto a la manera de agrupar los espirituales según los tres tipos de Ewen, debemos señalar que a pesar de que al definir el primer tipo de su clasificación, Ewen insiste en que la técnica responsorial se da entre un solista y coro, en muchos de los arreglos estudiados se encuentran modelos *llamada-respuesta* entre dos partes del coro (práctica igualmente de procedencia africana). Estimamos que dichos espirituales pertenecen también al primer tipo de la clasificación de Ewen. Así mismo, hacemos hincapié en el hecho de que en la clasificación que ofrecemos hay espirituales que podrían pertenecer a la vez a más de un tipo. Sin embargo, nos hemos decantado por una categoría concreta porque en las obras destacan más los elementos que son característicos de dicha categoría.

Después de seleccionar los doce espirituales mencionados, se han escogido tres de ellos -una obra que ejemplifique cada uno de los tipos de Ewen- para su puesta en práctica con el Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias. Se han seleccionado tres obras con la intención de optimizar los recursos

(tanto temporales como materiales), porque no necesitamos más de un espiritual de cada tipo para estudiar la eficacia de la guía de dirección y porque la obra seleccionada será muestra suficiente para servir de ejemplo de trabajo sobre la interpretación de los cantos. Las obras escogidas han sido “Plenty Good Room” (arreglo de W. H. Smith), “Wade in the Water” (arreglo de J. Karai) y “Elijah Rock” (arreglo de J. Hairston”). La primera de las piezas pertenece al primer tipo de espirituales según la clasificación de Ewen, mientras que la segunda y la tercera se corresponden con el segundo y tercer tipo respectivamente. Se ha seleccionado “Plenty Good Room” como ejemplo de espiritual que usa la técnica responsorial (primer tipo de Ewen), porque por una parte, la pieza contiene varios juegos *llamada-respuesta* y el así llamado *overlapping call-and-response* -técnica según la cual la *llamada* y la *respuesta* coinciden en parte-, que encontramos sólo en dos obras de las doce seleccionadas (“Plenty Good Room” y “Walk Together, Children”); y, por otra parte, por el uso de los elementos característicos en el género (ritmo sincopado, quintas paralelas, giros pentatónicos) y la riqueza armónica (acordes de séptima y novena, acordes disminuidos).

La obra seleccionada como ejemplo de las *sorrow songs* (segundo tipo de Ewen), “Wade in the Water”, ha sido elegida para ponerse en práctica por varias razones. Por un lado, en esta pieza observamos una melodía bien desarrollada (de frases largas) que conlleva un carácter melancólico y ejemplifica de forma muy clara el segundo tipo de espirituales según la clasificación de Ewen. Por otro lado, la obra muestra una riqueza agógica y de desarrollo dinámico que conducen a un cambio de carácter importante en la preculminación y en la culminación del espiritual. Además, en la pieza observamos tanto un juego imitativo con el tema del espiritual como elementos característicos del género (escala pentatónica -presente en toda la obra-, ritmo sincopado). Hay que destacar que el interés hacia esta obra está dictado también por el hecho de que en gran parte del espiritual la melodía aporta un significado adicional al significado del texto, algo que se discute en el apartado 5.2.1.2.b de la presente investigación.

La tercera obra, “Elijah Rock”, ha sido seleccionada como ejemplo de espiritual con melodía sincopada y modelos rítmicos característicos (tercer tipo de Ewen) según los siguientes criterios: en primer lugar, ésta es la única pieza de las doce obras que presenta un sistema de compases (4/4 3/4 4/4 4/4), en el que se basa la mayor parte de la canción (parte *A* y *C*). Por otra parte, el ritmo sincopado en diferentes modelos construye la base rítmica de la obra casi en la totalidad del espiritual. Además, la obra

destaca por la presencia de un *ostinato* rítmico-melódico (el tema de la pieza) en las partes *A* y *C* del espiritual que junto a las cuartas paralelas, los giros pentatónicos, las *blue notes* y el juego *llamada-respuesta* ejemplifica las características principales del género del canto afroamericano. Hay que reseñar la relación texto-música que el arreglista propone en la obra.

3.2. SELECCIÓN DE ENSAYOS

Las tres obras seleccionadas se han estudiado con el Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias durante el curso académico 2009/2010 entre el final del primer trimestre -la fecha del primer ensayo fue el 9. 12. 2009- y el final del tercer trimestre -el último ensayo está fechado el 12. 05. 2010-. Hay que señalar que dado que el grupo de trabajo cursaba la asignatura “Coro” como parte de su formación académica obligatoria, las tres piezas de la presente investigación no han sido el único repertorio que se ha estudiado en este período, sino que la tarea en clase compaginaba el estudio de los espirituales con las demás obras planificadas para el curso. El período de trabajo más intenso sobre las tres piezas ha sido el tercer trimestre del curso académico. Los ensayos para llevar a cabo la presente investigación han sido de una duración de dos horas por semana. La duración de ensayo para cada una de las obras se ha ajustado según las necesidades que han presentado las piezas y el tiempo disponible para su estudio, teniendo en cuenta la fecha previamente fijada para el concierto (19. 05. 2010). Así, el tiempo de ensayo se ha fraccionado en diferentes unidades que han sido asignadas a cada una de las obras según los objetivos propuestos, dándose el caso de ensayos en los que se ha estudiado una sola obra y ensayos en los que se han estudiado las tres obras. En concreto, el espiritual “Plenty Good Room” se ha trabajado en 7 ensayos, mientras que “Wade in the Water” y “Elijah Rock” se han estudiado en 9 ensayos.

A la hora de ejemplificar el método de trabajo, con la intención de tener un material lo suficientemente amplio como para garantizar una muestra efectiva, y lo suficientemente concreto para que no resulte tediosa su lectura, hemos seleccionado cuatro ensayos por cada una de las obras: el primero, el último y dos ensayos intermedios. El primero pretende mostrar cómo responde el coro a la lectura inicial de la

pieza. Los ensayos intermedios buscan solucionar problemas de diferente índole. El último, enseña los resultados de la labor realizada con cada una de las obras antes del concierto. El criterio para la selección de los ensayos ha sido tanto mostrar el trabajo con problemas de difícil solución como ejemplificar, a través de la metodología aplicada, la resolución de problemas relacionados no sólo con el mayor número de elementos posibles sino también con el interés del propio trabajo sobre los elementos. Así, han sido seleccionados los ensayos 1, 4, 5 y 7 de “Plenty Good Room”; 1, 2, 4 y 9 de “Wade in the Water”; y 1, 5, 6 y 9 de “Elijah Rock”.

3.3. GRUPO DE TRABAJO

Como ya se ha mencionado, la presente investigación se ha desarrollado con el Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias. Dicho grupo está formado por 30 alumnos que cursan la asignatura Coro. Con un total de 6 créditos lectivos, dentro del plan de estudios LOGSE, la asignatura se distribuye en una sesión semanal de 2 horas de duración, desde el 1 de octubre hasta el 31 de mayo. Dicha asignatura puede ser cursada como libre elección (seleccionada por el alumnado que no la tiene especificada en su plan de estudios: pedagogía de las especialidades instrumentales), pero es obligatoria para los estudiantes de las especialidades de Pedagogía del Lenguaje y la Educación Musical, Pedagogía del Piano, Pedagogía del Canto, Pedagogía de la Guitarra y Composición. La materia no figura especificada en ningún curso concreto sino que el alumnado la puede cursar a lo largo de sus cuatro/cinco años de carrera. A pesar de ello, la política del Centro es que el alumnado la curse en los dos primeros años de carrera.

Para obtener más información sobre los integrantes de la asignatura durante el año académico 2009/2010, una vez conocido que el coro había empezado a ensayar desde el inicio del curso, hemos realizado una encuesta en la que los alumnos no sólo se valoraban individualmente, sino también en conjunto (Anexo XXIV), el día 9 de diciembre del 2009 -antes de empezar el trabajo de campo de la presente investigación- de la cual hemos obtenido los siguientes resultados. El coro consta de 17 hombres y 13 mujeres con edades comprendidas entre los 19 y los 40 años, con una distribución por especialidades según se indica: Pedagogía del Canto (8), Pedagogía de la Flauta (1),

Pedagogía de la Percusión (2), Composición (4), Pedagogía del Piano (5), Piano (1), Pedagogía del Lenguaje y la Educación Musical (6), Pedagogía de la Guitarra (2) y Pedagogía del Violín (1); y por cursos como sigue: 1^{er} curso (12), 2^o curso (14), 3^{er} curso (2), 4^o curso (2). 20 de los alumnos indican tener entre 5 y 20 horas lectivas semanales, mientras que los 10 coristas restantes cursan entre 20 y 30 horas por semana. 13 de los alumnos estudian la asignatura como 1^{er} año, 16 como 2^o año, mientras que para 1 de los coristas éste es el tercer año en el coro.

La distribución de los coristas por cuerdas es la siguiente: sopranos (7), altos (6), tenores (7), bajos (10). 17 de los coristas indican haber cantado en alguna ocasión en otra cuerda, mientras que los 13 restantes confirman haber cantado siempre la misma voz. Aquellos que han cantado en otras cuerdas indican lo siguiente: 5 de las sopranos han cantado de altos, 3 de las altos como sopranos, 2 de los tenores como bajos, 1 de los tenores como alto y barítono, 6 de los bajos como tenores. 26 de los coristas indican haber cantado anteriormente en otro coro, mientras que para 4, esta es su primera experiencia coral. De los coristas que cuentan con una experiencia coral, 15 indican haber participado en un coro en un período entre 1 y 5 años, y 11 confirman haber formado parte de formaciones corales en un período superior a 5 años. 15 de los coristas indican haber participado en otro tipo de agrupación vocal (grupos folklóricos, bandas de *rock*, *soul*, *blues* y *funky*): 6 de ellos en un período inferior a 1 año, 2 de los alumnos en un período entre 1 y 5 años, y 7 en un período de más de 5 años. 18 de los coristas indican haber recibido alguna vez clases de canto, mientras que 12 confirman no haber tenido este tipo de formación. De los alumnos con formación vocal 4 han dado clases de canto en un período inferior a un año, 5 han cantado bajo tutela en un período de 1 a 5 años, mientras que 9 han recibido clases más de 5 años.

Referente a la valoración personal de cada uno de los alumnos respecto tanto a sus propios conocimientos y habilidades musicales, vocales y de conjunto como a las habilidades y las carencias de las cuerdas del coro, se han obtenido las siguientes respuestas. A la pregunta de valoración del conocimiento propio sobre el aparato fonador y su funcionamiento, donde los coristas deben indicar una respuesta numérica del 1 al 5 (para todas las preguntas de respuesta numérica y relacionadas con la valoración personal, el 1 será siempre el valor mínimo y el 5 el valor máximo), 7 de los coristas señalan un 1, 5 un 2, 5 un 3, 10 un 4 y 3 un 5. En la pregunta en la que los alumnos deben indicar cuál es la respiración adecuada para cantar, 24 de los coristas afirman que la respuesta correcta es “costodiafragmático-abdominal”, mientras que 6

contestan que la respuesta adecuada es “abdominal”. Ninguno de los coristas opina que la respuesta podría ser “pectoral” u “otra”. A la pregunta referente al grado de dominio de la respiración indicada en la respuesta anterior y la expulsión del aire al cantar, los alumnos contestan de la siguiente manera: 1 afirma que no es consciente de cómo respira y que no controla la expulsión del aire, 14 contestan que son conscientes de cómo respiran, pero que no controlan la expulsión del aire, 10 señalan que casi siempre emplean la respiración indicada y que suelen expulsar el aire correctamente, 5 indican que dominan la respiración anteriormente señalada y la expulsión del aire.

A la pregunta de valoración de las habilidades de entonación a primera vista, donde los alumnos deben indicar una respuesta numérica del 1 al 5: 2 de ellos indican un 1, 8 un 2, 13 un 3, 7 un 4. Ninguno de los coristas indica un 5. 1 de los alumnos considera que lo más difícil a la hora de entonar a primera vista es el ritmo, 24 señalan como mayor complejidad las relaciones interválicas, mientras que 5 confirman que la mayor dificultad consiste en realizar el ritmo y las relaciones interválicas al mismo tiempo. A la pregunta de valoración de las habilidades de ejecución rítmica, donde los alumnos deben indicar una respuesta numérica del 1 al 5: 1 de los coristas indica un 2, 9 un 3, 15 un 4, y 5 un 5. De la pregunta de valoración con respuesta numérica (del 1 al 5) referida al nivel de afinación que cada uno de los integrantes del coro posee, se han obtenido los siguientes resultados: 2 de los alumnos valoran sus habilidades indicando un 1, 1 un 2, 13 un 3, 10 un 4, y 4 un 5. A la pregunta relacionada con el motivo por el cual los coristas creen que desafinan (siempre y cuando la desafinación se dé): 6 de los alumnos contestan que no se oyen a sí mismos mientras canta todo el coro, 3 que no oyen a las demás cuerdas, 5 que no controlan respiración, mientras que 16 indican otros motivos (desconcentración, cansancio, no pensar la nota antes de cantarla, falta de práctica, incorrecta colocación de la voz, dificultad de seguir su propia línea melódica al oír a las demás voces, estar atento a la letra, falta de técnica vocal, enfermedad).

En relación a qué cuerda tiene más dificultades a la hora de afinar, 3 de los coristas contestan que la voz más problemática en este sentido es la de las sopranos, 23 señalan la cuerda de las altos, 2 indican la voz de los tenores, y 2 la de los bajos. 12 de los alumnos creen que las dificultades de la cuerda señalada en la respuesta anterior se deben a falta de técnica, 5 opinan que la razón de ello es la falta de formación, 1 considera que las carencias en la afinación de dicha cuerda se deben a falta de interés, mientras que 12 indican otros motivos (principalmente por dificultad en cuanto a la

tesitura, carencia de línea melódica, interválica complicada, tratarse de voces intermedias, y no oír a las demás cuerdas).

A la pregunta de valoración del propio nivel de empaste, donde los alumnos deben indicar una respuesta numérica (del 1 al 5): 2 de los coristas señalan un 2, 13 un 3, 8 un 4, y 7 un 5. 5 de los miembros del coro opinan que la cuerda con más dificultades a la hora de empastar es la de las sopranos, 15 señalan la voz de las altos, 8 la cuerda de los tenores, y 2 la de los bajos. 13 de los coristas afirman que las dificultades de empaste de dicha cuerda se deben a falta de técnica, 5 señalan que la razón es la falta de formación, 4 opinan que es la falta de interés, mientras que 8 indican otros motivos (en general señalan problemas de tesitura -que no sólo es incómoda, sino que las voces agudas destacan en exceso-, de afinación, de falta de escucha, de pocos componentes en la cuerda de las altos). Las últimas dos preguntas de la encuesta se refieren al género del espiritual negro. 11 de los alumnos indican no haber cantado con anterioridad obras pertenecientes al género afroamericano, 3 no saben con seguridad si han interpretado algún espiritual, 15 confirman que sí han cantado espirituales negros en otros coros, y 1 afirma que interpreta piezas del mismo género con frecuencia. 27 de los coristas afirman que estarían interesados en trabajar este tipo de repertorio, mientras que los restantes 3 indican que no. Señalamos que en la encuesta se incluyen 4 preguntas (Nº 12, 15, 17 y 34), que a pesar de no ser relevantes para la investigación, son útiles para comprobar la veracidad de la encuesta. Por ello, estas preguntas, no se incluyen en la descripción del grupo de trabajo.

4. METODOLOGÍA

A la hora de estudiar el fenómeno relacionado con representaciones simbólicas (como es la música), Hernández apunta que “la investigación científica es un tipo de investigación, pero que no puede considerarse como la única forma de investigación”. Según el autor, existen metodologías que presentan otro tipo de enfoque, diferente del científico (“de las prácticas tradicionales de investigación”): cualitativo, hermenéutico e interpretativo, analítico-narrativo, dialógico, comparativo, histórico-biográfico, etc. (Hernández en Ministerio de Educación y Ciencia, 2006).

La presente investigación se sostiene sobre dos pilares metodológicos, los cuales articulan el desarrollo del estudio: el analítico-descriptivo y el hermenéutico. En el estudio se hace uso de la metodología analítico-descriptiva desde tres focos: análisis poético, análisis musical y análisis de dirección. Los análisis están vinculados por un lado, a la construcción del espiritual negro, para mostrar los componentes poético-musicales de las obras, de cara a facilitar la comprensión y el estudio de su estructura (el análisis poético y el análisis musical), y por otro, a los problemas relacionados con la interpretación (el análisis de dirección).

Para poder comprobar la viabilidad de los análisis de dirección se desarrolla una tercera fase, hermenéutica -entendiendo esta como “mediadora entre el sujeto y el objeto de estudio, del cual se trate, procurando interpretar los fenómenos, desde su propio contexto de acción” (Yegres-Mago en Méndez, 2009)-, en la cual se ponen en práctica las indicaciones hechas en la guía de dirección -respecto a los problemas observados y las soluciones propuestas-.

4.1. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS

4.1.1. Metodología del análisis poético-musical

A pesar de que varios de los trabajos sobre la creación y las características del espiritual negro mencionan los aspectos poéticos del género -Southern (1997, 1983), Konen (1965), Epstein (1993), Krehbiel (1914), etc.-, para el análisis poético de las obras nos basamos sobre todo en los estudios de Konen (1965), Southern (1997), Krehbiel (1914), Sandberg (1927), Fisher (1990), Johnson (en Hogan, 2002) y Thurman

(1975), quienes investigan la cuestión con más profundidad y detalle. Para el estudio de la estructura y la forma de los cantos, adoptamos de Southern (1997) el siguiente esquema de análisis: estructura (estribillo-estrofa, *llamada-respuesta*, etc.), forma de cada estrofa (según la rima) y clasificación de los versos según el número de acentos que aparecen en ellos. Así mismo, partiendo de las investigaciones de Konen (1965) y Southern (1997), autores que sostienen que el género del espiritual negro tiene sus raíces en las tradiciones anglo-celta y africana, tratamos de buscar similitudes, por un lado, entre el espiritual y la balada anglo-celta, y, por otro, entre el espiritual y el canto responsorial africano, a pesar de que, la letra de las obras estudiadas no siempre encaje estrictamente con estas formas o la estructura de las estrofas no siempre sea simétrica.

Respecto a la manera de acentuar la letra de los espirituales, tenemos en cuenta no sólo las reglas gramaticales de la lengua inglesa, sino también la carga semántica que encierra cada palabra, resaltando en algunos momentos palabras concretas y haciendo énfasis en ellas (Koch, 1998: 32). Además, respetamos la consideración de Ladefoged para quien en los casos de acentos situados demasiado cerca uno del otro en una frase, algunas acentuaciones se omiten (Ladefoged, 2001: 98). Aparte de lo expuesto, tenemos en cuenta que, de acuerdo con Stillman (2006: 23) y Koch (1998: 33), para conseguir una estructura métrica determinada, el autor modifica a veces la pronunciación natural del habla.

Para el estudio del empleo de palabras y expresiones dialectales y la razón de su uso en la letra de los cantos, utilizamos el análisis de diversos autores como Krehbiel (1914), Sandberg (1927), Fisher (1990) y Johnson (en Hogan, 2002). Del trabajo de Thurman, quien investiga con profundidad la temática de los espirituales y distingue tres fuentes con la que se relaciona esta última, adoptamos la clasificación temática, a la que hacemos alusión en el estudio de cada una de las obras. Tomamos la búsqueda de las fuentes bíblicas de los textos de las piezas del estudio de Evans (1972). De los trabajos de Harper y Fisher (en Fisher, 1990: 180-181), y Ewen (1977: 33) rescatamos la importancia que estos autores asignan a la utilización de los pronombres de primera persona en los textos de los espirituales, algo a lo que se hace alusión en los análisis de la prosodia de las obras.

Destacamos la importancia del análisis poético no sólo porque el texto forma una parte relevante de las obras, sino porque, como Ramey afirma, la letra de los espirituales ha sido infravalorada durante muchos años y no ha sido clasificada como poesía. Sin embargo, los textos de los cantos afroamericanos contribuyen a los inicios

de la poesía americana y forman parte de los “tesoros” de la literatura del Nuevo Mundo (Ramey, 2008: xvii, xviii).

Para el estudio de los aspectos musicales de las obras, nos basamos en el trabajo de Stoyanov (1963) sobre la forma musical y los elementos expresivos de la música. Para él, estos elementos son la melodía, el ritmo, la métrica, la armonía, la textura, el tempo, la dinámica y las articulaciones (Stoyanov, 1963: 7). Al final del análisis musical añadimos la prosodia, el elemento que realiza la unión entre el texto y la música y, por lo tanto, desempeña un papel de suma importancia para la interpretación de las piezas. Para un mejor seguimiento del análisis de cada uno de los elementos, éstos se han dividido en unidades más pequeñas (por ejemplo, para estudiar la melodía, hacemos uso de las siguientes unidades: tonalidad, escala, ámbito de la voz, tema de la obra e intervalos melódicos característicos).

Señalamos que los aspectos en los que basamos el análisis musical, al empezar a formar parte de la práctica, generan los que definimos como “elementos de trabajo”: afinación; metro-rítmica; dinámica; articulaciones; tempo y agógica; emisión sonora; empaste; equilibrio; dicción; prosodia y fraseo; uniformidad en entradas y cortes; respiraciones; carácter de la obra. Todos estos se registran con la intención de tener una visión secuenciada de la evolución del trabajo realizado, en las tablas de ensayo (Anexo XXV). Para poder obtener una visión global del trabajo con dichos elementos, éstos se presentan en unidades más amplias -afinación; metro-rítmica; dinámica y articulaciones; tempo y agógica; emisión sonora, empaste y equilibrio; dicción; prosodia y fraseo; carácter de la obra-, en “Estudio de los problemas de los ensayos y su respuesta” (apartado 5.3.2 de la presente investigación).

Cabe señalar que tanto en el análisis musical como en todo el trabajo, hacemos uso de varios términos y cifrados no convencionales en la terminología musical española. Para referirnos a los nombres de las notas musicales y su ubicación en la respectiva octava, empleamos las abreviaciones latinas (Hadzhiev, 1976: 8), a las que añadimos el cifrado de la octava -*a4* se corresponde al *la* 440 Hz, la nota *do* de la cuarta octava (la octava central) se indica como *c4*-.

En el presente trabajo hacemos uso del término “preculminación”. Éste, aplicado por varios autores como Stoyanov (1963) y Sposobin (1984), se refiere a un momento de tensión parecido a la culminación, pero anterior a ésta. También hacemos uso de la expresión “metro-rítmica” como un término que abarca la métrica y el ritmo de un fragmento o de una obra dados. Referente a los cifrados utilizados en las descripciones

de los términos relacionados con el lenguaje armónico, nos basamos en el estudio de Hadzhiev (1987).

4.1.2. Metodología del análisis de dirección

El análisis de dirección que proponemos en el presente trabajo (la guía de dirección) se basa en el estudio de Robev (en *Komitet po kultura i izkustvo*, 1965), dada la profundidad y la claridad del trabajo y su sencillez a la hora de la aplicación directa en la interpretación. La finalidad de este análisis es servir de guía para los directores de coro que se enfrentan a las obras estudiadas. A lo largo del estudio de dirección se analizan los problemas principales relacionados con los elementos de trabajo, determinados en el apartado 4.1.1 de la presente investigación, y con el grupo (el Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias), y se proponen soluciones. Asimismo, en momentos puntuales, se hace alusión al gesto de dirección.

El análisis de dirección se relaciona con los tipos de espirituales según la clasificación de Ewen, y está directamente vinculado al análisis poético-musical (apartado 5.1 de la presente investigación). Se presenta un análisis de dirección por cada una de las obras estudiadas. Los análisis se realizan por períodos o por semifrases, según las dificultades que se presenten. En el caso de fragmentos en los que se concentren un número importante de problemas, se hace un estudio por unidades más pequeñas.

Hay que aclarar que a lo largo del estudio, los números de compases se cuentan según las indicaciones del propio compositor. Así, en algunas de las obras los compases de las casillas de segunda son compases independientes (“Wade in the Water”, “Walk Together, Children”), y en otras son la parte “b” del compás correspondiente a la casilla de primera (“Plenty Good Room”, “Elijah Rock”).

4.2. METODOLOGÍA DE ENSAYO

La metodología empleada en los ensayos está relacionada directamente con el título de la presente investigación, con la muestra (obras, grupo de trabajo, ensayos) y

con los análisis de dirección realizados de los tres espirituales. Estos elementos condicionan el tipo de trabajo que se lleva a cabo. Para poder hacer un seguimiento organizado y registrar convenientemente cada uno de los elementos trabajados (los elementos de trabajo explicados en el apartado 4.1.1), los problemas tratados (que se derivan del análisis de dirección, apartado 5.2 del presente trabajo) y los tipos de ejercicios de vocalización aplicados (puesto que mediante éstos se intenta corregir o evitar problemas), se diseña una ficha (tabla de ensayo, Anexo XXV) que contiene tres tablas, en las que constan cada uno de los ítems en horizontal, y las fechas de los ensayos en vertical. De esta manera, en la unión entre los elementos horizontales y verticales se puede observar qué ítems se tratan en qué fecha en concreto. Para cada una de las obras se confecciona una ficha específica, donde previamente se exponen los posibles problemas de interpretación. Asimismo, como muestra del trabajo llevado a cabo, en el apartado 5.3.1 se exponen las descripciones de 4 ensayos por obra, que contienen objetivos, observación y registro, y resultados. Para toda esta tarea grabamos los ensayos, registrando de forma conveniente cada uno de los hechos que suceden en el desarrollo del trabajo. Señalamos que como culminación del estudio, se realiza la grabación de las obras en audio en el concierto de los espirituales, para que en la presente investigación quede recogido el resultado final (Anexo XXXVIII).

La estructura interna del ensayo corresponde al siguiente esquema: vocalización y trabajo directo de la obra u obras. Los tres espirituales se trabajan empleando el procedimiento especificado a continuación. Tomando como referente el método de Busch (1995: 247-253), en la vocalización se trabajan ejercicios que desarrollan los siguientes aspectos: calentamiento de la voz, ampliación de la tesitura, agilidad y flexibilidad, mejora de la afinación, control del aire, empaste, dicción y articulación. En el calentamiento se emplean las vocales presentes en las obras, y se incluyen en forma de ejercicios, fragmentos seleccionados de las piezas de difícil entonación (tanto melódica como armónica), ritmo, dinámica y articulación.

En el primer ensayo de cada una de las obras, el director presenta al coro las piezas nuevas, aportando información sobre el espiritual, el arreglista y la traducción del texto. Acto seguido, las obras se entonan primero en solfeo, es decir sin texto y con el nombre de las notas, en un *tempo* moderado y dinámica *mf*. Con esto se pretende desarrollar el oído, imprescindible no sólo para la interpretación de los tres espirituales, sino para la ejecución de cualquier obra coral. Si el coro tiene dificultades al leer la obra *a capella*, para optimizar el tiempo de ensayo, el director ayuda a cada cuerda, cantando

o tocando el fragmento a trabajar en el piano. Igualmente, al detectar errores de entonación, el director canta o toca al piano el giro melódico o las notas correctas. Señalamos que en las obras que incluyen solistas, primero se realiza el estudio de las partes corales y a continuación se añaden las partes solistas, las cuales, para optimizar el tiempo de ensayo, pueden trabajarse previamente por los propios solistas.

Los espirituales se leen en solfeo de la siguiente forma: si la obra comienza con todas las cuerdas cantando, se trabaja la voz que lleva la melodía; si la obra se inicia con una sola voz, se trabaja la línea de esta cuerda. Dicho trabajo consiste en la lectura de un fragmento corto (la primera frase o, en caso de dificultades de entonación o ritmo, la primera semifrase o motivo). En el transcurso de los ensayos siguientes, la longitud de los fragmentos trabajados dependerá de los problemas que se presenten y el tiempo del que se disponga para cada pieza.

Todas las voces se leen por separado -si el fragmento no conlleva dificultades, algunas de las líneas melódicas se leen conjuntamente-, y el director atiende los problemas de afinación y ritmo que se presentan. Después, las voces se unen según las similitudes en las líneas melódicas o rítmicas, de la interválica y de la textura del fragmento. Al unir las cuerdas, el director trabaja la afinación de la línea armónica, prestando especial atención a los intervalos disonantes que se forman entre las voces. Al detectar problemas de afinación, se trabaja con la cuerda que los presenta, y poco a poco se van añadiendo las demás voces. En el caso de dificultades en la afinación de fragmentos de armonía compleja (acordes de séptima, acordes disminuidos, etc.), éstos se trabajan afinando los acordes uno por uno en *tempo* lento y fuera del contexto rítmico. Se procura que el coro no se acostumbre a repetir muchas veces. Los coristas tienen que tomar conciencia de la necesidad de rentabilizar el tiempo del ensayo para “montar” la obra. En el caso de que haya un pasaje que no termina de resolverse correctamente y que se tengan localizados los miembros del grupo que cometen el error, se procede de la siguiente manera: acotar el problema a los individuos que no responden al grupo, evidenciar las dificultades para que tomen consciencia de su problema, volver al grupo para que se integren. Después de leer la pieza entera de la manera que acabamos de exponer, se realiza un *Da Capo* (empezar por el principio de la obra) para comprobar la estructura del espiritual integrando todos los aspectos analizados de forma fragmentaria en los pasos anteriores.

Una vez que se han asentado los cimientos de la lectura en solfeo, se indican las respiraciones. Acto seguido, la obra se canta con la sílaba “lu” (excepto en el caso de

que la pieza contenga muchas dificultades rítmicas y requiera el trabajo con “tu” para ayudar a la articulación rítmica). Debido a la consonante líquida “l” y la vocal “u” -que ayuda a relajar la garganta y “redondear” el sonido al descender la laringe- se facilita la búsqueda del color adecuado para cada obra antes de la inserción del texto. La finalidad de este ejercicio es conseguir una buena emisión sonora, equilibrio y empaste, y acercarse al carácter de la pieza. En el caso de falta de equilibrio entre las voces, para que los coristas puedan escucharse bien unos a otros, y para que estén más atentos al conjunto coral, la obra se canta con la misma sílaba en dinámica *piano*.

Después, el director lee el texto de la obra con la debida pronunciación. Posteriormente, el espiritual se canta con texto en un *tempo* moderado. Si la obra contiene un ritmo complicado, antes de unir el texto con la música, el texto se declama con el ritmo de la pieza. Una vez afianzada la unión texto-música, se añaden las articulaciones y la dinámica. Sin embargo, según los problemas de afinación o equilibrio que puedan aparecer, la dinámica se emplea como un recurso para su solución incluso en los ensayos anteriores. Acto seguido, se empieza el trabajo de la prosodia, el fraseo, el carácter de la obra (al que los alumnos ya se han aproximado con el ejercicio arriba expuesto), la agógica y el acercamiento al *tempo* original de la pieza. Puesto que estos aspectos se relacionan con la expresión, y son elementos muy importantes para el resultado final de la obra, se trabajan de manera conjunta, según el criterio del director y las necesidades de cada ensayo. La emisión vocal, el equilibrio y el empaste se trabajan durante todo el proceso después de la lectura de la obra en solfeo, según las necesidades de cada ensayo. La emisión se trabaja desde la primera lectura de las obras si su uso incorrecto provoca problemas de afinación.

A medida que se van sucediendo los ensayos, se introducen los conceptos relacionados con el análisis formal y armónico de las piezas. Se intenta que los coristas (siempre en la medida de lo posible) descubran por si mismos -guiados por la docente- los diferentes elementos en las partituras. De esta manera, se intenta fomentar el interés hacia las obras y los nuevos conceptos que puedan aparecer en el análisis (por ejemplo preculminación). Asimismo, antes de explicarles a los alumnos cualquier concepto teórico que resulte interesante (sección áurea, *metronome sense*, etc.), se tantean sus conocimientos previos, preguntándoles si saben de que se trata y si conocen el concepto (se procede de la misma forma al presentar las obras ante los coristas). Para facilitar la entonación, el fragmento problemático se analiza en relación tanto a los intervalos melódicos como a los acordes que se forman de manera horizontal (si es el caso) y

vertical. La armonía se toma como un importante punto de apoyo. La interpretación de la partitura se facilita, asimismo, a partir del análisis de la textura -reseñando los fragmentos donde los arreglistas hacen uso de la técnica *llamada-respuesta*, como también de los elementos imitativos en las obras- y de la relación texto-música.

Aunque la mayoría de los autores de los recientes estudios sobre la interpretación del espiritual negro opinan que, a pesar de que no esté indicado por el arreglista en cuestión, los textos de las obras deberían pronunciarse en dialecto -aunque se trate de pequeñas modificaciones en las terminaciones de algunas palabras- (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii; Willoughby y Armstrong en Thomas, 2007: 183-184), teniendo en cuenta por una parte la afirmación de Willoughby que la letra del espiritual negro “siempre es un reto en culturas diferentes a la americana” (en Thomas, 2007: 187), y, por otra parte, la opinión de Armstrong que la pronunciación de la letra en el extranjero se complica todavía más si se hace en dialecto (en Thomas, 2007: 188), decidimos trabajar los textos de las tres obras según su transcripción en la partitura. Así, “Wade in the Water” se interpreta en un inglés casi literario (con la excepción de la contracción “cause” y de la omisión del artículo indeterminado “a”), mientras que “Elijah Rock” y “Plenty Good Room” se realizan con las palabras y las expresiones dialectales que los arreglistas han indicado.

Señalamos que el coro ensaya sentado en las sillas de la clase. A los coristas se les pide que se sienten en el borde de la silla para que puedan respirar correctamente y apoyar el sonido. En algunas ocasiones, para tener un mejor apoyo y para concentrarse, se les pide que canten de pie. Para mejorar la expresión y el sonido, para adentrarse más en el carácter de las obras y ponerse en la piel de los personajes de las piezas, se emplean distintas maneras de colocación del coro y del solista. Así, en algunos ensayos el coro se coloca en dos grupos enfrentados -cuando se trata de juegos *llamada-respuesta* (“Elijah Rock”, “Plenty Good Room”)-, mientras que en otras ocasiones al coro se le hace caminar mientras canta -cuando el texto exige sentir el movimiento, el caminar (“Wade in the Water”)-. Estamos de acuerdo con Thomas cuando afirma que tras experimentar los espirituales de este modo, “el impacto emocional de cantar las canciones cambia para siempre” (2007: 92). Para perfeccionar la expresividad de los coristas, se emplea también otro recurso: observar la expresión facial de los compañeros, bien sea a través de los grupos enfrentados, o bien mediante la observación de los alumnos que mejor expresan, colocándolos delante y con la cara vuelta hacia el resto.

Para mejorar la motivación del coro, especialmente en el tercer trimestre - cuando las obras se estudian con más detenimiento, los alumnos están estresados, desmotivados y el trabajo con ellos se hace mucho más difícil-, se emplean los siguientes recursos: felicitar a los coristas, cuando éstos consiguen buenos resultados (refuerzo positivo), y sacar el coro fuera del aula para interpretar algunas de las obras en un contexto no habitual. La última sesión se graba con cámara de video para el archivo del Conservatorio Superior de Música de Canarias y para que el coro pueda escuchar y ver su interpretación antes del concierto. De este modo, los coristas se disponen como en un escenario, cantan en pie, observan en tercera persona los posibles errores que ellos mismos cometen y ven cómo es su expresión en relación con el conjunto. A su vez, el estrés generado por una grabación puede ser semejante al del concierto, de modo que el alumno no sólo se motiva y se concentra, sino que también experimenta la sensación del miedo escénico.

4.3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Busch, B. R. (1995). *Gestos y metodología de la dirección*. Madrid: Real Musical
- Epstein, D. (2003). *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois Press
- Evans, A. L. (1972). *The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers With an Annotated Guide to the Performance of Selected Spirituals*. Tesis doctoral no publicada, University of Miami, Florida, EE.UU.
- Ewen, D. (1977). *All the Years of American Popular Music. A Comprehensive History*. New York: Prentice Hall Trade
- Fisher, M. (1990). *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Carol Publishing Group
- Hadzhiev, P. (1976). *Elementarna teoria na muzikata*. Sofia: Muzika
- Hadzhiev, P. (1987). *Harmoniia*. Sofia: Muzika
- Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press

- Koch, K. (1998). *Making Your Own Days. The Pleasures of Reading and Writing Poetry*. New York: Touchstone
- Komitet po kultura i izkustvo (1965). *Biblioteka Horova samodeimost. Knijka 3*. Sofia: Nauka i izkustvo
- Konen, V. (1965). *Puti amerikanskoi muzyiki. Ocherki po istorii muzikalnoi kulturyi SSHA*. Moskva: Muzyika
- Krehbiel, H. (1914). *Afro-American Folk Songs: A Study In Racial and National Music*. New York and London: G. Schirmer
- Ladefoged, P. (2001). *A Course in Phonetics*. Boston: Heinle & Heinle
- Méndez, G. (2009). La fenomenología hermenéutica, una metodología integrada para el abordaje de lo real. *Gerencia de la Investigación*. Caracas: CIDEDEC-CIU
- Ministerio de Educación y Ciencia (2006). *Bases para un debate sobre la investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica
- Ramey, L. (2008). *Slave Songs and the Birth of African American Poetry*. New York: Palgrave Macmillan
- Sandberg, C. (1927). *The American Songbag*. New York: Harcourt Brace & World Inc.
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans. A History*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Sposobin, I. (1984). *Muzikalnaya forma*. Moskva: Muzyika
- Stillman, Fr. (2006). *The Poet's Manual and Rhyming Dictionary*. London: Thames & Hudson
- Stoyanov, P. (1963). *Uchebnik po muzikalni formi*. Sofia: Nauka i izkustvo
- Thomas, A. J. (2007). *Way Over in Beulah Lan'. Understanding and Performing the Negro Spiritual*. Dayton: Heritage Music Press
- Thurman, H. (1975a). *Deep River*. Richmond: Friends United Press

5. CUERPO DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. ANÁLISIS POÉTICO-MUSICAL

5.1.1. Desarrollo del análisis

a. “I CAN TELL THE WORLD” (arreglo de J. Hairston)

i. Aspectos poéticos

En el presente trabajo analizaremos uno de los arreglos más populares del espiritual “I Can Tell the World” (“Puedo contarle al mundo”) (Anexo XXVI), hecho por Jester Hairston y publicado en 1986 en Darmstadt por la editorial *Tonos-Musikverlag*. La primera edición del arreglo data del 1959 y se edita en Nueva York (EE.UU.), Frankfurt (Alemania), Austria, Suiza y la República Checa (Scherer, 1986: 70).

El texto de “I Can Tell the World” puede dividirse en cuatro estrofas con estructura diferente:

“I can tell the world,
I can tell the world,
I can tell the world about this.

I can tell the nations I´m blessed,
Tell´em what my Lord has done,
Tell´em that the Comforter has come
And He brought joy to my soul.

My Lord done just what He said.
Yes He did, oh Lordy yes He did. (R)
He healed the sick and He raised the dead.
Yes He did, oh Lordy yes He did. (R)

My Lord stood on the mountain top.
Yes He did, oh Lordy yes He did. (R)
And He told old Pharo´ s host to stop!
Yes He did, oh Lordy yes He did.” (R) (en Scherer, 1986: 70-71)

(“Puedo hablarle al mundo,
Puedo hablarle al mundo,
Puedo hablarle al mundo de esto.

Puedo decir a las naciones que estoy bendecido,
Contarles lo que mi Señor hizo,
Decirles que el Defensor ha llegado
Y él trajo alegría a mi alma.

Mi Señor hizo exactamente lo que dijo.
Sí, lo hizo, oh Señor, sí, lo hizo.
Él curó a los enfermos y resucitó a los muertos.
Sí, lo hizo, oh Señor, sí, lo hizo.

Mi Señor estuvo en la cima de la montaña.
Sí, estuvo, oh Señor, sí, estuvo.
Y le dijo al ejército del viejo Faraón que pare.
Sí, lo hizo, oh Señor, sí, lo hizo.”)

Solamente la primera de las cuatro estrofas se basa en tres versos y su estructura poética es *aab*. Cada una de las siguientes estrofas está creada sobre cuatro versos. La forma de la segunda es *abbc*, mientras que la tercera y la cuarta tienen la forma *abab*. Cabe señalar que la tercera y la cuarta estrofas presentan la estructura responsorial típica en los cantos africanos, donde las repeticiones de la *respuesta* adquieren la función de refranes interiores o muletillas: “Yes He did, oh Lordy yes He did” (R). Mientras que las primeras dos estrofas presentan versos bimétricos y trimétricos, en las últimas dos estrofas se alternan versos tetramétricos y pentamétricos.

“I can téll the wórld, (2)
I can téll the wórld, (2)
I can téll the wórld about thís. (3)

I can téll the nátions I´m bléssed, (3)

Téll'em what my Lórd has dóne (3)

Téll'em that the Cómforter has cóme (3)

And He bróught jóy to my sóul. (3)

My Lórd dóne júst what He sáid. (4)

Yés He díd, oh Lórdy yés He díd. (5)

He héaled the sick and He ráised the déad. (4)

Yés He díd, oh Lórdy yés He díd. (5)

My Lórd stoód on the móuntain tóp. (4)

Yés He díd, oh Lórdy yés He díd. (5)

And He tóld old Pháro's hóst to stóp! (4)

Yés He díd, oh Lórdy yés He díd." (5)

Hay que anotar tres peluciaridades que observamos en la letra del espiritual: la omisión del verbo auxiliar “have” en la tercera estrofa, el uso de la contracción “tell’ em” de la segunda estrofa y la aparición de la palabra “Lordy” -que no pertenece al inglés literario- en la muletilla de la tercera y de la cuarta estrofas. Según Johnson, la simplificación de las palabras y de la gramática (incluyendo la omisión de los verbos auxiliares) forma parte de los dialectos afroamericanos y es muy común en la letra de los espirituales negros (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Los trabajos de Krehbiel, Sandberg, Fisher y Johnson -quienes estudian el lenguaje de los espirituales negros-, proponen tres opciones referente a la inclusión de palabras ajenas al inglés literario en las obras: que las palabras en cuestión formen parte de algún dialecto, que hayan sido memorizadas por los esclavos partiendo de la sonoridad, o que sean fruto de la búsqueda de un patrón rítmico determinado. Basándonos en estos estudios y teniendo en cuenta que el texto incluye también la palabra “Lord”, se trata, en este caso, de la tercera o de la primera opción (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Sin embargo, no excluimos la posibilidad de que el uso del argot sirva también como herramienta en la búsqueda de un patrón rítmico determinado.

Referente a las fuentes temáticas del espiritual (Thurman, 1975a: 12), esta pieza se relacionaría con el Antiguo y el Nuevo Testamentos y la experiencia religiosa de los esclavos. Por una parte, el espiritual menciona a la victoria de Moisés sobre el Faraón, y

por otra, a Dios Padre (“Y le dijo al ejército del viejo Faraón que pare”), Jesucristo (“Él curó a los enfermos y resucitó a los muertos”), al Espíritu Santo (“Decirles que el Consolador ha llegado”) y la esperanza de Salvación. La relación con el texto de la Biblia se basa en el Éxodo (*Santa Biblia*, 2004: 99), en la Primera Epístola de Pablo a los Corintios (*Santa Biblia*, 2004: 1586), en el Evangelio según Mateo (*Santa Biblia*, 2004: 1265), y en el Evangelio según Juan (*Santa Biblia*, 2004: 1463)

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

El espiritual consiste en dos partes, la primera de las cuales se repite a través de *Da Capo*. La forma musical de la pieza es *Introducción ABA* y su organización es como sigue: *Introducción* (c. 1-4) *A* (c. 5-22) *B* (c. 23-44) *A* (c. 5-22). La preculminación de la obra se encuentra en los compases 16-18, mientras que el clímax (tanto emocional como dinámico) está en los compases 41 con anacrusa-42. Hairston enfatiza la preculminación mediante la rítmica (síncopas encadenadas), la armonía [uso de II65, de sensible de la dominante con séptima disminuida, de K64 (acorde cadencial), y de D9] y la articulación (acentos). El arreglista prepara y subraya la culminación a través de la armonía (cuartas paralelas típicas en la música vocal africana, duplicadas a la octava, seguidas por D2 con la quinta aumentada), la interválica (uso de la única segunda aumentada a lo largo de toda la pieza), la dinámica (*crescendo* y *ff*), la articulación (acentos) y la agógica (*fermata*).

Aspectos melódicos

La obra está en Mi bemol mayor. El ámbito de la canción es de *c3* a *ges5*. Llama la atención el hecho de que la nota más aguda de la canción (*ges5*) aparece en la preculminación (c. 18) y que en la culminación la nota escrita es *fis5*, aunque la diferencia entre las dos notas es la manera de señalar la alteración y ésta depende de la dirección del movimiento de la línea melódica. El tema de la obra se basa en los grados I, VI, V, III, II, IV+, III- (*es, c, b, g, f, a, ges*) y se expone en la cuerda de las sopranos. Los intervalos melódicos característicos de la pieza son las segundas mayores y menores que construyen las líneas melódicas de las cuerdas al inicio del espiritual, los

movimientos de segundas menores presentes en la preculminación, las cuartas que encontramos en la línea de los bajos y las terceras menores en las que se basan las *llamadas* en la parte *B* de la obra. Hay que señalar que, como ya se ha expuesto, el arreglista hace uso en la culminación de una segunda aumentada en la voz de las sopranos.

Aspectos métricos y rítmicos

La pieza está escrita en compás *alla breve* y destaca con su rítmica basada en el valor de corchea, síncopas y valores ligados. Es interesante el hecho de que las líneas rítmicas coinciden en las cuatro cuerdas durante toda la obra (excepto en los compases 5-9 y 19-21, donde las sopranos mantienen una nota pedal y a continuación se unen a las demás voces; y en el c. 12, al inicio del cual las altos, a diferencia de las demás cuerdas, presentan un movimiento en corcheas). El ritmo uniforme hace que no haya muchas diferencias entre los matices dinámicos de las distintas cuerdas.

Lenguaje armónico

Los acordes que Hairston emplea en la obra están contruidos sobre los grados I, II, IV, V, VI y VII, y son acordes de quinta, séptima y novena. El arreglista utiliza también acordes disminuidos. En el espiritual prevalece la relación entre los acordes con función de T y S (II, S), como también llama la atención el uso frecuente de K64 (acorde cadencial). Las cadencias empleadas son muchas veces plagales. Asimismo, están presentes movimientos en cuartas paralelas (c. 35-38, c. 41-42).

Textura

El arreglo del espiritual es para coro mixto *a capella* sin solistas. La textura de la canción es homófona. Hay que destacar que en la parte *B* de la obra, Hairston emplea la técnica *llamada-respuesta* típica en la tradición africana. La primera y la tercera *llamadas* se realizan por parte de las cuerdas masculinas (c. 23-26, c. 35-38), la segunda está asignada a las sopranos y las altos (c. 29 con anacrusa-32), y la última aparece en todas las cuerdas (c. 41 con anacrusa-42). La *respuesta* viene siempre en todo el coro en un ritmo uniforme (c. 27-28, c. 33-34, c. 39-40, c. 43-44). Observamos que el arreglista

hace uso del *divisi* en la cuerda de las sopranos (c. 18). Asimismo, Hairston emplea el unísono y las duplicaciones a la octava (c.14-16, 27-28, 33-34, 39-42, 43-44).

Tempo y dinámica

El *tempo* indicado al principio del espiritual es *Lively* ($\text{♩}=144$). La dinámica de la canción se mueve en el rango del *pp* al *ff*. La obra empieza en *pp*. En el comienzo de la parte *A* (c. 5) las cuerdas de las altos, los tenores y los bajos entran en dinámica *mf*, mientras las sopranos mantienen una nota pedal empezando en *fp* y desarrollando durante casi cuatro compases (c. 5-8) un *crescendo*. A partir de la última parte del c. 8 todas las voces cantan en *mf*, para desarrollar un *crescendo* (c. 10) hacia el *f* del c. 11. La dinámica vuelve a cambiar en la parte *B* del espiritual, donde en el c. 23 las cuerdas masculinas entran en *mp*. Este matiz se mantiene hasta el c. 41 con anacrusa, donde preparando la culminación de la obra, todas las voces cantan en *mf*. Un compás más tarde, las cuerdas llegan a *ff* a través de un *crescendo* (c. 42). El c. 43 empieza en *pp* en todas las cuerdas. La segunda aparición de la parte *A* de la obra empieza en *mf* (cuarta parte del c. 44) para seguir con las indicaciones del arreglista ya analizadas.

Articulaciones

Hairston no indica ninguna articulación al principio de la obra. Pero, basándonos en la textura, consideramos que la articulación principal del espiritual es *non legato*, aunque como ya se ha dicho, el arreglista hace uso de muchos acentos. Es un convencionalismo que a la hora de poner el texto, cuando una sílaba coincide con dos notas diferentes, estas notas estén unidas por una ligadura. Éste es el caso de los c. 9 y 38.

Prosodia

Observamos que los acentos métricos de la letra casi siempre coinciden con los tiempos fuertes del compás. Llama la atención que el arreglista destaca el nombre “I” y el pronombre “my” que no llevan acentos en el texto, pero que según Harper y Fisher tienen mucha importancia en el género del espiritual negro (en Fisher, 1990: 180-181). Como ya se ha mencionado, Ewen estima que el pronombre “my” dentro de la expresión “my Lord” revela el significado que Jesús tiene para los esclavos (1977: 33).

Por otro lado, cabe destacar que cuando al arreglista le interesa subrayar alguna palabra, hace que ésta coincida con un valor más largo que los valores que la preceden (por ejemplo “world” en el c. 1). Por todo ello y por el hecho de que las palabras clave están subrayadas también a través de acentos y mediante la dinámica, la relación texto-música está muy lograda por parte del arreglista.

b. “PLENTY GOOD ROOM” (arreglo de W. H. Smith)

i. Aspectos poéticos

La publicación del espiritual “Plenty Good Room” (“Mucho espacio”) (Anexo XXVII) que analizaremos en este trabajo data del 1965 (San Diego, editorial *Neil A. Kjos Music Company*). El arreglo pertenece a William Henry Smith y contiene una introducción basada en el Evangelio según Juan (*Santa Biblia*, 2004: 1462). Según Evans, la introducción está escrita por el propio autor (1972: 217):

“The joy in the hearts of the Faithful at the thought that there is a place for them in their Father’s mansion is mingled here with the resolution to avoid any lapse from grace that might make them unfit to take their places among the Redeemed. They are moved with the consciousness of their mortal weakness, but the knowledge that the Father will overlook this and will receive them if they will but come, brings their song to a triumphant close”

(“La alegría en los corazones de los fieles al pensar que hay un lugar para ellos en la casa del Padre, se mezcla aquí con el propósito de no ser despojados de la gracia divina, lo que pudiera hacerles incapaces de ocupar su lugar entre los redimidos. Ellos se mueven por la conciencia de su debilidad mortal, pero el conocimiento de que el Padre la perdonará y los recibirá si van hacia Él, lleva su canción a un cierre triunfal”).

El texto de la canción se basa en la alternancia entre un refrán y cuatro estrofas- indicadas por el arreglista- de la siguiente manera:

“Plenty good room! Plenty good room!

Plenty good room in my Father's kingdom
Plenty good room! Plenty good room!
So choose your seat and sit down. (R)

I would not be a backslider,
No, no
I'll tell you the reason why:
No, no
'Cause if my Lord should call on me
No, no
I wouldn't be ready to die.
No, no

I would not be a liar,
No, no
I'll tell you the reason why:
No, no
'Cause if my Lord should call on me
No, no
I wouldn't be ready to die.
No, no

Oh heav'ns so high and I'm so low
Oh, my Lord
I've had my trials here below
Oh, my Lord

But my Lord says there's room enough
Oh, my Lord
There's room for you, there's room for me
Oh, my Lord

Plenty good room, O glory!
Plenty good room, O glory!

Plenty good room in my Father's kingdom
Plenty room for you,
There is plenty room for me
There's room enough for all! (R)" (en Smith, 1965: 2-6)

("Mucho espacio, mucho espacio
Mucho espacio hay en el Reino de mi Padre.
Mucho espacio, mucho espacio,
Así que elige tu asiento y siéntate.

No sería un apóstata,
No, no
Y te diré por qué,
No, no
Porque si mi Señor me llama,
No, no
No estaría preparado para morir.
No, no

No sería un mentiroso,
No, no
Y te diré por qué,
No, no
Porque si mi Señor me llama,
No, no
No estaría preparado para morir.
No, no

Oh, el Cielo está tan arriba y yo estoy tan abajo
Oh, mi Señor
He tenido mis pruebas aquí abajo
Oh, mi Señor

Pero mi Señor dice que hay espacio suficiente

Oh, mi Señor
Hay espacio para ti, hay espacio para mí
Oh, mi Señor

Mucho espacio, ¡Oh, gloria!
Mucho espacio, ¡Oh, gloria!
Mucho espacio en el Reino de mi Padre
Mucho espacio para ti,
Hay mucho espacio para mí
¡Hay espacio suficiente para todos!”

La construcción de la letra de la pieza es bastante interesante por el hecho de que las cuatro estrofas difieren en cuanto a su organización poética. Las primeras dos estrofas se podrían relacionar por una parte con la balada anglo-celta, puesto que observamos un principio parecido al de la “secuencia por parentesco” (aunque aquí se trata de cambio de personaje, pero no necesariamente de un familiar: la palabra “backslider” se sustituye en la segunda estrofa por “liar”), descrito por Konen (1965: 147). Por otra parte, ambas estrofas contienen la muletilla “No, no”, hecho que apunta a la tradición responsorial africana (Krehbiel, 1914: 100). Las otras dos estrofas se relacionan con la tradición responsorial africana, puesto que la expresión “Oh, my Lord” desempeña el papel de muletilla. El refrán en su primera aparición también guarda relación con la balada anglo-celta, puesto que aquí observamos la estructura llamada por Konen “cambio en el cuarto verso” (1965: 148). La forma del estribillo en su primera aparición es *abac*, mientras que la segunda vez la estructura que observamos es *abcde*. La estructura de las primeras dos estrofas es *abcdbcb*. La forma de la tercera estrofa es *abab*, mientras que la de la cuarta estrofa es *abcb*.

En el espiritual se alternan versos tetramétricos con trimétricos y bimétricos del siguiente modo:

“Plénty good róom! Plénty good róom! (4)
Plénty good róom in my Fáther’s kíngdom (4)
Plénty good róom! Plénty good róom! (4)
So chóose your séat and sít dówn. (4)

I would nót be a backslíder, (2)
Nó, nó (2)
I'll téll you the réason why: (3)
Nó, nó (2)
'Cause if my Lórd should cáll on mé (3)
Nó, nó (2)
I wóuldn' be réady to díe. (3)
Nó, nó (2)

I would nót be a líar, (2)
Nó, nó (2)
I'll téll you the réason why: (3)
Nó, nó (2)
'Cause if my Lórd should cáll on mé (3)
Nó, nó (2)
I wóuldn' be réady to díe. (3)
Nó, nó (2)

Oh héav'ns so hígh and I'm so lów (3)
Óh, my Lórd (2)
I've hád my tríals here belów (3)
Óh, my Lórd (2)

But my Lórd sáys there's róom enóugh (4)
Óh, my Lórd (2)
There's róom for yóu, there's róom for mé (4)
Óh, my Lórd (2)

Plénty good róom, O glóry! (3)
Plénty good róom, O glóry! (3)
Plénty good róom in my Fáther's kíngdom (4)
Plénty róom for yóu, (3)
There is plénty róom for mé (3)
There's róom enóugh for áll! (3)"

En la letra de la obra observamos las simplificaciones por contracción “‘cause” (primeras dos estrofas), “wouldn’” (primeras dos estrofas) y “heav’ns” (tercera estrofa). Coincidimos con Johnson, quien estima que la simplificación de las palabras en el género del espiritual negro se relaciona con el hecho de que el lenguaje de las obras muchas veces forma parte de los dialectos afroamericanos (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Además, basándonos en los estudios de varios autores (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), consideramos que la simplificación de “heav’ns” podría relacionarse también con la búsqueda de un patron rítmico determinado (porque con la simplificación de la palabra, la negra se dividiría, en vez de en dos corcheas, en semicorchea corchea con puntillo, obteniéndose de este modo un ritmo sincopado).

La temática del espiritual podría relacionarse con el Antiguo Testamento, y más concretamente con el Libro Éxodo (*Santa Biblia*, 2004: 91), pero tiene una conexión directa con el Evangelio según Juan -que forma parte del Nuevo Testamento (*Santa Biblia*, 2004: 1462)-, puesto que la letra de la pieza habla del Cielo y de la promesa de Jesucristo de disponer de suficiente espacio para todos en la tierra prometida. La temática del espiritual se relaciona así mismo con la naturaleza y la experiencia religiosa de los esclavos. Hay que destacar que según Hogan, tanto la palabra “heaven” como el genitivo sajón “Father’s Kingdom” podrían formar parte del *double talk*, es decir, podrían tener un doble significado refiriéndose no sólo al Cielo, sino también a una huída al Canadá o a una escapada mediante el llamado *Underground Railroad* (“Ferrocarril subterráneo”, una red clandestina que ayudaba a los esclavos a escapar de sus amos) (Hogan, 2002: ix). Según Oliver, Harrison y Bolcom, el uso del *double talk* convertiría el espiritual en canción codificada (*code song*) (1986: 11).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La forma de la obra es *AA’BBCC Coda* y las partes se distribuyen del siguiente modo: *A* (c. 1-8a) *A’* (c. 1-8b) *B* (c. 9-16a) *B* (c. 9-16b) *C* (c. 17-24a) *C* (c. 17-24b) *Coda* (c. 25-32). La preculminación del espiritual se halla en los c. 29-30, mientras que la culminación se encuentra en el último compás de la pieza (c. 32). Smith subraya la

preculminación mediante la dinámica (*crescendo*), la agógica (*fermata*) y la textura. Prepara y subraya la culminación a través de cambios en la articulación (acentos en los compases 30-32) y la agógica (calderones en los compases 30-32).

Aspectos melódicos

“Plenty Good Room” está escrito en Sol mayor -aunque cabe señalar que el arreglista hace uso también de giros pentatónicos (por ejemplo en los c. 1-5, 27-28)-, y el ámbito de voz que abarca es *d2-h5*. La nota más grave de la obra se encuentra en la cuerda de los bajos a finales de la parte *A* (c. 8a), mientras que la nota más aguda aparece en la parte de las sopranos en la culminación de la obra. Es preciso señalar que Smith indica las notas más agudas del espiritual (*a5, h5*) como opcionales. El tema de la pieza está construido sobre los grados V, VI, I, III, II, IV+ (*d, e, g, h, a, cis*). Los intervalos melódicos característicos para el espiritual son la tercera menor y mayor, la segunda menor y mayor, la cuarta justa y la quinta justa. Se emplean también la cuarta disminuida, el tritono y secuenciaciones de segundas.

Aspectos rítmicos y métricos

La obra está escrita en compás *alla breve*. Las figuras rítmicas más utilizadas son la negra y la corchea. Smith utiliza muchas ligaduras (incluso de notas de valor más corto ligadas a notas de mayor valor) y síncopas (incluso compuestas), la mayor parte de las cuales creadas por el uso de las ligaduras.

Lenguaje armónico

La armonía de la pieza se basa en acordes de quinta, séptima y novena y en los grados I, II, III, IV, V y VI. Aun así, cabe anotar que el acorde de T desempeña un papel muy importante en el espiritual, ya que el arreglista construye compases enteros sobre él, variando sólo la disposición del mismo. Llama la atención el hecho de que Smith construye el enlace K64 VI en dos ocasiones, c. 7 y c. 31. Debemos señalar que en los compases 17-18 y 21-22, en la parte de las *llamadas*, se hace uso de quintas paralelas que según Konen (1965: 92) y Nettle (1973: 177) son características en la música vocal de África Occidental. Aunque utiliza el mismo recurso en las dos *llamadas*, Smith varía

la armonía de las *respuestas*: mientras en la primera observamos T S64 T, en la segunda aparecen los acordes típicos de una cadencia perfecta: K64 D7 T.

Textura

El arreglo del espiritual es para coro mixto *a capella* sin solistas. La textura de la obra es homófona, incluso en los fragmentos donde el arreglista emplea la técnica *llamada-respuesta* que podría dar pie a una elaboración contrapuntística más compleja. Referente a la técnica mencionada, hay que destacar que la *llamada-respuesta* en la parte *B* de la obra llega a convertirse en el c. 14 en el llamado por Southern *overlapping call-and-response* (*llamada y respuesta* que coinciden en parte) (1997: 197). A lo largo del espiritual se utilizan las duplicaciones a la octava. Así mismo, observamos *divisi* en todas las cuerdas menos en la de las altos.

Tempo

Al principio de la obra Smith indica *Exuberantly* (“Exuberante”) que nos da más bien una idea del carácter y no del *tempo* de la obra. Hasta la preculminación de la canción el arreglista no hace ningún cambio en la agógica. Como ya hemos mencionado, en la preculminación y la culminación de la obra Smith hace uso de calderones (c. 30-32).

Dinámica

La dinámica del espiritual se mueve en el rango de *p-f*. La obra empieza en *f* en todas las voces, matiz que se mantiene durante las partes *A* y *A'*. En la parte *B* el arreglista mantiene el *f* en las cuerdas de los hombres, mientras que en las *respuestas* en sopranos y altos indica *p* (c. 10) y *mf* (c. 12). En la parte *C* la dinámica correspondiente a las *llamadas* es “*p-mp*”, lo que interpretamos como *p* en la primera vez (que coincide con la tercera estrofa indicada por Smith) y *mp* en la repetición (que coincide con la cuarta estrofa). La primera *respuesta* lleva dinámica *mf*, mientras que en la segunda el arreglista señala “*mf-f*”, matices que interpretamos de la manera que ya hemos mencionado. La *Coda* empieza en *mf*, seguido por *crescendo* (c. 27), *decrescendo* (c. 28), y nuevamente *crescendo* (c. 29).

Articulaciones

No se indica ninguna articulación al principio del espiritual, pero basándonos en el carácter de la obra (“Exuberante”) deducimos que la articulación predominante es *non legato*. Debemos anotar que Smith recurre también al *staccato* (c. 10, 12), al *tenuto* (c. 16b) y a los acentos (c. 3, 30-31).

Prosodia

Al unir la letra con la música, Smith respeta los acentos de cada palabra. Aun así, cabe señalar, que puesto que gran parte de la pieza se basa en la síncopa, los acentos métricos del texto y de la música no siempre coinciden -por ejemplo la primera parte del verbo “sit down” se acentúa en la parte poética, pero no en la musical (c. 7), mientras que la partícula “if” que no se acentúa en la parte poética, pero sí está acentuada en la música (c. 13)-. En la parte C de la obra, a través de los tiempos fuertes del compás, se destacan “I’m” y “here”, palabras que hablan del presente del personaje y que ayudan a que se haga el contraste con lo celestial descrito a través de “heaven” y “high”. Debemos anotar que a través de la métrica musical el arreglista subraya también “my”, un pronombre que a pesar de no estar acentuado en la acentuación poética, junto a “I” desempeña un papel importante en el género del espiritual negro (en Fisher, 1990: 180-181).

c. “BYE AND BYE” (arreglo de J. Karai)

i. Aspectos poéticos

En arreglo del espiritual “Bye and Bye” (“Adiós”) (Anexo XXVIII) que analizaremos en este trabajo está hecho por József Karai y su publicación data del 1978 (Budapest, editorial *Musica*). La pieza está dedicada al coro *Druschna Pesen* de Sofía y a su director Valentin Bobevski, tal y como se indica por la editorial (en Karai, 1978: 22), y contiene el siguiente texto basado en un refrán y dos estrofas:

“Oh, bye an’ bye, bye an’ bye

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

Oh, bye an' bye, bye an' bye

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

I know my robe's goin' to fit me well.

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

I tried it on at the gates of hell,

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

Oh, bye an' bye, bye an' bye

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

Oh, bye an' bye, bye an' bye

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

The hell is deep and dark despair,

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

Oh, stop poor sinner an' don't go there,

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

Oh, bye an' bye, bye an' bye

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)

Oh, bye an' bye, bye an' bye

I'm goin' to lay down this heavy load. (R)" (en Karai, 1978: 22-28)

("Oh, adiós, adiós,

Voy a dejar esta pesada carga.

Oh, adiós, adiós,

Voy a dejar esta pesada carga.

Sé que mi túnica me quedará bien,

Voy a dejar esta pesada carga.

Me la probé en las puertas del Infierno,

Voy a dejar esta pesada carga.

Oh, adiós, adiós,
Voy a dejar esta pesada carga.
Oh, adiós, adiós,
Voy a dejar esta pesada carga.

El Infierno es profunda y oscura desesperación,
Voy a dejar esta pesada carga.
Oh, para, pobre pecador y no vayas allí,
Voy a dejar esta pesada carga.

Oh, adiós, adiós,
Voy a dejar esta pesada carga.
Oh, adiós, adiós,
Voy a dejar esta pesada carga.”)

Las estrofas y el estribillo contienen la muletilla “I’m goin’ to lay down this heavy load”, hecho que se relaciona con la práctica responsorial africana. La estructura tanto del estribillo como de las estrofas es *abab*. La letra de la canción se basa en versos tetramétricos:

“Oh, b́ye an’ b́ye, b́ye an’ b́ye (4)
I’m goin’ to láy dówn this héavy lóad. (4)
Oh, b́ye an’ b́ye, b́ye an’ b́ye (4)
I’m goin’ to láy dówn this héavy lóad. (4)

I knów my róbe’s goin’ to fít me wéll. (4)
I’m goin’ to láy dówn this héavy lóad. (4)
I tried it ón at the gátes of héll, (4)
I’m goin’ to láy dówn this héavy lóad. (4)

Oh, b́ye an’ b́ye, b́ye an’ b́ye (4)
I’m goin’ to láy dówn this héavy lóad. (4)
Oh, b́ye an’ b́ye, b́ye an’ b́ye (4)
I’m goin’ to láy dówn this héavy lóad. (4)

The héll is déep and dárk despáir, (4)

I´m goin´to láy dówn this héavy lóad. (4)

Oh, stóp poor síinner an´ dón´t go thére, (4)

I´m goin´to láy dówn this héavy lóad. (4)

Oh, býe an´ býe, býe an´ býe (4)

I´m goin´to láy dówn this héavy lóad. (4)

Oh, býe an´ býe, býe an´ býe (4)

I´m goin´to láy dówn this héavy lóad. (4)´´

En el texto de este espiritual observamos, en relación con el uso del lenguaje dialectal, la omisión de las consonantes “d” (“an”) y “g” (“goin”). Coincidimos con Johnson en la estimación de que en los dialectos afroamericanos -cuyo lenguaje forma parte de los espirituales negros- las palabras suelen simplificarse y que la “g” de la terminación “ing” suele omitirse (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii).

La temática del espiritual se relaciona con ambos Testamentos y con la experiencia religiosa de los afroamericanos, ya que la letra habla de que la fe de los esclavos es más fuerte que cualquier circunstancia (“Voy a dejar esta pesada carga”). “Las puertas del Infierno”, “la pesada carga” y “la profunda y oscura desesperación” son símbolos de la vida diaria de los afroamericanos, de su esclavitud, mientras que la expresión “Sé que mi túnica me quedará bien” representa la fe en la recompensa por todo el sufrimiento. La última estrofa es advertencia hacia los fieles (“Oh, para, pobre pecador, y no vayas allí”) de vivir la vida con rectitud y no caer en el pecado. En toda la letra del espiritual se expresa la esperanza de los esclavos de salvación de la opresión de la esclavitud.

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La estructura del espiritual se basa en la repetición -con ligeras modificaciones- de un único período de dos semifrases: A (c. 1-6) A_1 (c. 7 con anacrusa-10) A_2 (c. 11 con anacrusa-c. 14) A_3 (c. 15 con anacrusa-18) A (c. 19 con anacrusa-22) A_1 (c. 23 con

anacrusa-26) A_4 (c. 27 con anacrusa-30) A_5 (c. 31 con anacrusa-34) A_6 (c. 35 con anacrusa-38) A_7 (39 con anacrusa-42) A_8 (c. 43 con anacrusa-47) A_9 (c. 47-58) (por motivos de claridad, en esta ocasión hemos utilizado el subíndice en vez del apóstrofe). La preculminación de la canción se encuentra en los compases 45-46 y se prepara por parte del arreglista a través de la dinámica (*crescendo*), la agógica (*con moto* seguido por *ritardando*) y la armonía (acordes de séptima y novena con grados alterados, *blue notes* en las cuerdas de las altos y de los tenores). La culminación del espiritual se halla en los compases 53-54 y se prepara en los tres compases anteriores mediante la armonía (Karai busca colores diferentes sobre acordes con la función de subdominante) y la agógica (*ritardando-a tempo-ritardando-a tempo-ritardando*) sobre el texto “this heavy load” (en las cuerdas femeninas) para llegar al clímax y concluir la obra con las palabras “bye, bye, bye an’ bye”. El arreglista subraya la culminación a través de una cesura que separa el clímax del final de la obra.

Aspectos melódicos

La obra está escrita en Sol mayor. El ámbito de la voz va desde el f_2 , que aparece en los bajos (c. 40), al g_5 que observamos en la parte solista en la preculminación (c. 46) y la culminación del espiritual (c. 54). El tema de “Bye and Bye” se basa en los grados V, VI, II, I y III (*d, e, a, g, h*) y su sonoridad es pentatónica, hecho que aproxima la obra a las tradiciones africana y anglo-celta. Los intervalos melódicos comunes en el espiritual son los que aparecen en el tema: segunda mayor, cuarta justa, sexta mayor y tercera menor. Además, en la canción abundan las segundas menores (algunas de éstas forman parte de movimientos de segundas mayores y menores) y las quintas justas.

Aspectos rítmicos y métricos

La pieza está escrita en compás de 4/4 que se mantiene hasta el final. Las figuras que el arreglista emplea abarcan desde una semicorchea hasta una redonda, siendo las negras y las corcheas las figuras más comunes del arreglo. Las células rítmicas más características del espiritual son las siguientes: síncopa de corchea negra corchea, corchea negra con puntillo, negra con puntillo corchea y, también, corchea con puntillo semicorchea. La obra contiene asimismo ligaduras y silencios.

Lenguaje armónico

Los acordes que se emplean en el arreglo del espiritual están contruidos sobre todos los grados de la escala, y son acordes de quinta, séptima y novena. Observamos una abundante presencia de acordes de séptima con alteraciones en el tercer y séptimo grados que dan un color peculiar a la armonía de la obra. Así mismo, destacamos el uso de la relación entre los acordes de T y S. Las cadencias que Karai emplea son muchas veces plagales (especialmente al principio de la obra). Es preciso señalar también que el arreglista hace uso frecuente de apoyaturas y *blue notes* (*b, f*).

Textura

El arreglo del espiritual es para coro mixto *a capella* con una solista soprano que interviene hasta el final de la obra. La canción está basada en la técnica *llamada-respuesta*, donde en la mayoría de los casos (con excepciones en las partes *A*₂, *A*₃, *A*₄, *A*₅ y *A*₈) la solista canta la *pregunta*, mientras que la *respuesta* viene por parte del coro. La textura es homófona. Aun así, en los compases 35-36, 43-44 y 47-48 observamos juegos de imitación entre las diferentes voces. El arreglista hace uso del *divisi* en la parte de los bajos (c. 1-7, 10-11, 18-23, 26, 40) y de las altos (c. 57-58).

Tempo

El *tempo* indicado al principio de la obra es *Andante, poco liberamente* (♩ = cca80). En el c. 12 se señala *più mosso* que se mantiene hasta el *ritardando* del c.16. En el c. 18 el *ritardando* se convierte en *ritardando molto* para volver al *tempo primo* en la segunda aparición de la parte *A* (c. 19). Al principio del *A*₄ observamos *più mosso* seguido por un *ritardando* en el c. 30. En el comienzo de la parte *A*₅ el arreglista indica *largamente* que dos compases más tarde se convierte en *ritardando*. El *A*₆ aporta un nuevo cambio agógico, *meno mosso* (♩ = 72). En el c. 40 observamos *poco ritardando* seguido por *a tempo* en el compás siguiente. Después del *con moto* del c. 45 se señala un *ritardando* que coincide con la preculminación de la canción y que lleva al inicio del *A*₉, la última y más rica en cambios agógicos parte de la canción. El *A*₉ comienza en el *tempo* indicado por Karai al principio del *A*₆, (♩ = 72). Al final del c. 48 se señala *poco ritardando* que

vuelve a un *a tempo* en el compás siguiente. En los próximos compases (50-53) Karai indica varios cambios agógicos, *ritardando-a tempo-ritardando-a tempo-ritardando*, que llevan a la culminación del espiritual (c. 53-54), donde se señala *sostenuto al Fine*. Conviene anotar que Karai hace uso de una cesura en la parte solista dos veces a lo largo de la obra (c. 18, 54). Con la primera cesura se facilita la vuelta al *tempo primo* en el c. 19 con anacrusa, mientras que a través de la segunda cesura se subraya la culminación de la obra.

Dinámica

El rango dinámico de “Bye and Bye” se mueve entre el *p* y el *f*, e incluye muchos reguladores dobles. La pieza empieza en *mf* que a través de un *decrescendo* llega a un *piano* en el compás siguiente. Sobre el *piano* del coro, la solista canta en *mf* que al final de la semifrase disminuye mediante un *decrescendo*. En los compases 5 y 6 Karai señala dos reguladores dobles. Sobre el último *decrescendo* la solista entra en *mf* para volver a decrecer al final del motivo. Igual que en los compases 5 y 6, en la parte coral de los compases 9 y 10 se indican dos reguladores dobles, pero esta vez Karai deja claro que después de la entrada de la solista en *mf*, el coro debe mantener la dinámica *piano*. En la parte solista de los compases 13 y 14 observamos un *crescendo* que se desarrolla hasta un *forte*, matiz que marca el inicio de la parte *A*₃. En esta última se emplean dinámicas diferentes en cada voz. Así, mientras la solista disminuye la dinámica al final del c. 16, las sopranos y los bajos cantan en *crescendo* desde el c. 15 para decrecer en el c. 17. Por otra parte, las altos crecen en el c. 16 y disminuyen el sonido al mismo tiempo que las sopranos y los bajos. En este fragmento el desarrollo dinámico de los tenores es el más rico, ya que en los compases 15 con anacrusa-16 la cuerda tiene que ejecutar un doble regulador, seguido por otro doble regulador en el compás siguiente.

La segunda aparición de la parte *A* empieza en *piano* en la parte coral y *mp* en la solista. En los compases 21-22 se indican dos reguladores dobles en las voces de las sopranos y las altos. El siguiente cambio dinámico se encuentra en los compases 25-26, donde a través de un *crescendo*, el coro llega a un *mf* para empezar la parte *A*₄ de la obra. En el c. 30 se halla otro *crescendo* que, esta vez, se desarrolla hasta un *forte* con el que empieza el *A*₅. En los compases 32 y 33-34 el arreglista señala *decrescendo* en todas las cuerdas. Así, la parte *A*₆ empieza en *piano* tanto en la solista como en el coro. Los compases 38-40 llevan reguladores dobles en todas las voces para llegar al *piano*

del c. 41. En el compás 45 se indica un *mp* que mediante un *crescendo* llega al *mf* de la preculminación del espiritual para volver al *piano* en el compás siguiente (c. 47). Los compases 49-54 llevan cinco reguladores dobles, cuatro de los cuales se hallan en la parte coral y preparan la culminación de la canción. El quinto doble regulador se encuentra en la parte solista y crece hasta un *mf*-matiz que coincide con la culminación del espiritual- para empezar a decrecer justo después del clímax de la obra. “Bye and Bye” termina en *piano* en todo el coro.

Articulaciones

Tras el análisis del *tempo*, la rítmica y la letra de la pieza (de ahí también el carácter de la obra) hemos concluido que la articulación principal de “Bye and Bye” es *non legato*. Por supuesto, el *legato* señalado por el arreglista tiene que respetarse en todos los fragmentos donde esté presente. Hay que destacar que Karai hace uso también de un acento en el c. 54.

Prosodia

La relación texto-música está muy bien lograda. Los acentos poéticos están respetados y subrayados por la métrica musical (los tiempos fuertes del compás) y el ritmo (el uso de síncopas). Hay que destacar que en esta obra la melodía aporta un significante adicional al significado del texto. Así, las palabras “hell”, “despair” y “there” (en referencia al Infierno) que se encuentran en las *llamadas* expuestas en la parte solista o en la parte coral y expresan negación, coinciden siempre con un movimiento descendente tanto en la melodía como en las demás voces (la única excepción la observamos en el c. 12, donde en el lugar análogo se halla la palabra “well”). Analizando la melodía de las *respuestas* encontramos la negación (“lay down”) que se representa a través de un movimiento descendente y el contraste que viene inmediatamente después, “heavy load”, que a pesar de que tiene connotación negativa, en este contexto nos refiere un significado positivo al liberar la pesada carga de la esclavitud y coincide con un movimiento melódico ascendente (c. 5-6, 9-10, 13-14, 17-18, 21-22, 25-26, 29-30, 33-34, 37-38, 41-42, 45-46, 49-50). Señalamos que la agógica también aporta un significante adicional al significado del texto, cuestión que se discute en el apartado 5.2.1.1.c de la presente investigación.

d. “WALK TOGETHER, CHILDREN” (arreglo de R. Allain)

i. Aspectos poéticos

El arreglo del espiritual “Walk Together, Children” (“Andad juntos, hijos”) (Anexo XXIX) pertenece a Richard Allain. La obra está publicada en 2006 en Londres por la editorial *Novello* y contiene el siguiente texto:

“Walk together, children, don’t you get weary,
Walk together, children, don’t you get weary,
Walk together, children, don’t you get weary,
There’s a great day comin’ in the promised land. (R)

Walk together, children, don’t you get weary,
Walk together, children, don’t you get weary,
Walk together, children, don’t you get weary,
There’s a great day comin’ in the promised land. (R)

I’m gonna walk and never tire,
Walk and never tire,
Walk and never tire,
There’s a great day comin’ in the promised land.

Walk together, children, don’t you get weary,
Walk together, children, don’t you get weary,
Walk together, children, don’t you get weary,
There’s a great day comin’ in the promised land. (R)

When I was a little child
My Mama said to me:
Just put your faith upon the Lord
And the Lord will set you free.

So I walked along the righteous path,
I vowed to sin no more,
And the Lord, he did deliver me
And lead me to his door.

Walk together, children, don't you get weary,
Walk together, children, don't you get weary,
Walk together, children, don't you get weary,
There's a great day comin' in the promised land." (R) (en Allain, 2006: 15-22)

("Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Hay un gran día en la tierra prometida.

Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Hay un gran día en la tierra prometida.

Andaré y nunca me cansaré,
Andaré y nunca me cansaré,
Andaré y nunca me cansaré,
Hay un gran día en la tierra prometida.

Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Hay un gran día en la tierra prometida.

Cuando yo era un niño pequeño
Mi mamá me dijo:
Sólo hay que poner tu fe en el Señor
Y el Señor te hará libre.

Así que caminé por el sendero justo,
Prometí no volver a pecar,
Y el Señor me libró
Y me llevó a su puerta.

Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Andad juntos, niños, no os canséis,
Hay un gran día en la tierra prometida.”

Al transcribir la letra del espiritual hemos omitido el texto de la *Introducción* (puesto que consideramos que el arreglista hace uso de él por razones musicales) y de las *respuestas* del coro (porque éstas se basan en una variante de la letra de la primera estrofa). Así mismo, hemos omitido los incisos “I say” (c. 21), “He said” (c. 45) y “He done told me” (c. 45), ya que éstos imitan los *cries of approval* (“gritos de aprobación”) -que forman parte de la ceremonia en la iglesia afroamericana (Southern, 1997: 202-203)- y porque el arreglista los utiliza por razones musicales.

La letra de la obra se basa en la alternancia de tres estrofas y un estribillo. La estructura del refrán y de la primera estrofa es *aaab*, donde la *b* tiene función de muletilla, o estribillo interior (“There’s a great day comin’ in the promised land”). En este caso, teniendo en cuenta la triple repetición del primer verso, dicha estructura se relaciona con la de la balada anglo-celta, llamada por Konen “cambio en el cuarto verso” (1965: 148). La forma de las demás estrofas es *abcb*. En las estrofas del espiritual observamos versos bimétricos, trimétricos, tetramétricos y pentamétricos, mientras que el refrán se basa en alejandrinos -“alexandrines” o versos hexamétricos- y versos pentamétricos:

“Wálk togéther, children, dón’t you gét wéary, (6)
Wálk togéther, children, dón’t you gét wéary (6)
Wálk togéther, children, dón’t you gét wéary (6)
There’s a gréat dáy cómin’ in the prómised lánd. (5)

Wálk togéther, children, dón’t you gét wéary, (6)

Wálk togéther, children, dón't you gét wéary (6)
Wálk togéther, children, dón't you gét wéary (6)
There's a gréat dáy cómin' in the prómised lánd. (5)

I'm gonna wálk and néver tíre, (3)
Wálk and néver tíre, (3)
Wálk and néver tíre, (3)
There's a gréat dáy cómin' in the prómised lánd. (5)

Wálk togéther, children, dón't you gét wéary, (6)
Wálk togéther, children, dón't you gét wéary (6)
Wálk togéther, children, dón't you gét wéary (6)
There's a gréat dáy cómin' in the prómised lánd. (5)

When I was a líttle child (2)
My Mára sáid to mé: (3)
Just pút your fáith upón the Lórd (4)
And the Lórd will sét you frée. (3)

So I wálked alóng the ríghteous páth, (4)
I vówed to sín no móre, (3)
And the Lórd, he díd delíver me (3)
And léad me to his dóor. (2)

Wálk togéther, children, dón't you gét wéary, (6)
Wálk togéther, children, dón't you gét wéary (6)
Wálk togéther, children, dón't you gét wéary (6)
There's a gréat dáy cómin' in the prómised lánd. (5)"

Debemos apuntar que en el texto de la pieza observamos la omisión de la consonante “g” (“comin’”) y el uso de una forma incorrecta del verbo “lead” (última estrofa). De acuerdo con Johnson, quien estima que en los dialectos afroamericanos la “g” de la terminación “ing” suele eliminarse (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), la omisión de la consonante sería fruto de algún dialecto. Basándonos en los estudios de Krehbiel,

Sandberg, Fisher y Johnson, la forma del verbo “lead” podría formar parte de algún dialecto o podría haber sido memorizada por los esclavos partiendo de la sonoridad (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii).

La temática del espiritual se relaciona con ambos Testamentos y la experiencia religiosa de los esclavos. Relación con esta última encontramos tanto en el refrán - donde el personaje anima a los demás fieles a seguir el camino de la fe, apoyándose mutuamente y pensando en la promesa del Señor- como en las estrofas de la canción - donde el personaje explica que se ha iniciado en la vida de rectitud (“So I walked along the righteous path/ I vowed to sin no more”) y afirma que la promesa de Dios es verdadera (“And the Lord, he did deliver me/ And lead me to his door”). Según Thurman, este espiritual se relaciona con la fuerza de la consolación en la fe cristiana y la importancia del apoyo entre los miembros del grupo (1975a: 27).

ii. Análisis musical

Aspectos formales

La forma musical del espiritual es *Introducción AABACC'A'* y su organización es como sigue: *Introducción* (c. 1-4) *A* (c. 5-12) *A* (c. 5-13) *B* (c. 14 con anacrusa-21) *A* (c. 22-29) *C* (c. 30 con anacrusa-37) *C'* (38 con anacrusa-45) *A'* (c. 46-55). La preculminación de la obra se encuentra en los compases 52 con anacrusa-53 y Allain la prepara y subraya a través de la dinámica (*crescendo*), la agógica (*ritardando*, *fermata*) y la armonía (acorde cadencial, acorde de dominante de la dominante). La culminación del espiritual (tanto emocional como dinámica) se halla en los siguientes dos compases (c. 54 con anacrusa-55) que coinciden con el final de la obra. En el clímax el arreglista emplea la dinámica *ff* (a la que se llega por primera vez en el espiritual) y hace uso de cambios en la agógica (*Slower*) y en la articulación (*tenutos* en la voz de las sopranos).

Aspectos melódicos

La tonalidad en la que está escrito el espiritual es Si bemol mayor. Aun así, antes de concluir la penúltima parte de la obra (c. 44) encontramos una modulación a Si mayor, tonalidad que permanece hasta el final de la canción. El ámbito de la obra es de f^2 -que

el arreglista emplea en la cuerda de los bajos en los momentos cadenciales- a *f5* -que aparece en la línea de la soprano solista-. Hay que destacar la indicación del arreglista que la pieza podría interpretarse un semitono por encima de lo escrito (Allain, 2006: 15). El tema de la obra forma parte del refrán y se expone por primera vez en la cuerda de las sopranos en la parte *A* del espiritual. El tema se basa en los grados III, V, VI, I y VII (*d, f, s, g, f*) y su sonoridad es pentatónica. Los intervalos comunes del espiritual son los que construyen el tema y los *ostinatos* en las diferentes voces: la tercera menor, la segunda mayor, la cuarta justa, la segunda menor, la tercera mayor y la quinta justa. Conviene anotar también la presencia de la octava, puesto que ésta se emplea en los momentos cadenciales, y de la segunda aumentada que encontramos en las partes de la solista, las sopranos y los altos en el c. 44 con anacrusa.

Aspectos rítmicos y métricos

El espiritual está escrito en compás 4/4 que se mantiene hasta el final de la obra. Las figuras rítmicas que Allain emplea abarcan desde una corchea hasta una blanca. El ritmo de la canción se basa en la síncopa, por lo tanto, las células rítmicas más características son las que contienen ligaduras y aquellas con ritmo sincopado: blanca ligada a un grupo de cuatro corcheas, síncopa de corchea negra corchea ligada a dos corcheas, síncopa de corchea negra corchea ligada a una negra, corchea negra con puntillo, dos corcheas ligadas a una negra.



Se emplean también muchos silencios (la mayoría de negra y de corchea) que desempeñan un papel muy importante en los *ostinatos* del espiritual. Hay que destacar que al lado de la indicación del *tempo* de la pieza, el arreglista señala ($\text{♩} = \overset{\frown}{\text{♩}} \overset{\frown}{\text{♩}}$). Dicha indicación es de suma importancia, puesto que en la interpretación de la obra el ritmo tendría que “reajustarse” (cantarse con *swing*).

Lenguaje armónico

Los acordes empleados en la obra están contruidos sobre los grados I, II, IV y V y son acordes de quinta, séptima, novena y oncena. Observamos una abundante presencia de acordes de séptima con el séptimo grado rebajado, como también de acordes de novena

con el quinto grado omitido. En el espiritual prevalece la relación entre los acordes con función de T y S (II, S). Muchas de las cadencias que encontramos son fruto del enlace de los acordes S sobre V grado-T. Como ya hemos mencionado, al final de la penúltima parte del espiritual observamos una modulación a Si mayor. Es interesante el hecho de que para realizar la modulación, el arreglista hace uso del acorde napolitano de la subdominante. En toda la obra Allain emplea muchas *blue notes* que coinciden con los grados III, V y VII rebajados (*des, fes, as*).

Textura

El arreglo del espiritual “Walk Together, Children” es para coro *a capella* y soprano solista que interviene en las partes *B*, *C* y *C'* (las partes que coinciden con las estrofas de la canción). Aunque hay dos planos -el del solista y el del acompañamiento-, la textura de la obra es homófona. El arreglista emplea tanto la técnica *llamada-respuesta* como varios *ostinatos* rítmicos y melódico-rítmicos, y un *ostinato* armónico. Observamos que excepto en los momentos cadenciales, las voces que no llevan la melodía están interpretando *ostinatos* durante prácticamente toda la obra. En la *Introducción* y en las partes *A* y *A'* encontramos *ostinatos* rítmicos y un *ostinato* melódico-rítmico: los altos y los tenores cantan en ritmo uniforme, mientras que los bajos interpretan un *ostinato* melódico-rítmico que se diferencia de las demás voces. En la parte *B* Allain hace uso de la técnica *llamada-respuesta* entre la solista y el coro. Aquí la intervención del coro ya tiene forma de *ostinato* armónico (“I’ll walk, never tire”). En esta parte podríamos hablar de *overlapping call-and-response* (*llamada y respuesta* que coinciden en parte) que según Southern forma una parte importante del género del espiritual negro (1997: 197).

En *C* y *C'* el arreglista emplea la parte del *ostinato* coral de *B* para enfatizar la entrada de las *respuestas* que vienen al final de las partes. Mientras en la parte *C* solista y coro realizan la *respuesta* al unísono y a la octava (c. 36 con anacrusa-37), en la *respuesta* de la parte *C'* se emplean construcciones armónicas para modular a Si mayor (c. 44 con anacrusa-45). Es probable que en *C* y *C'* la parte solista sea una transcripción de una improvisación sobre la parte coral que Allain expone por primera vez en *B*. Hay que añadir, que además del *ostinato* armónico que hemos discutido, en las partes *B*, *C* y *C'* se emplea también un *ostinato* melódico-rítmico en la parte de los bajos (“thm, bmm, thm, bmm”). Destacamos también la anticipación de la entrada de la solista (c. 37) que

Allain utiliza para añadir más interés al juego rítmico entre los dos planos (solista-coro). Asimismo, hace uso del unísono (c. 20-21, 36 con anacrusa-37, 44 con anacrusa- 45, 54), las duplicaciones a la octava (36 con anacrusa-37) y el *divisi* (c. 37 en la cuerda de las altos).

Tempo

El *tempo* indicado al principio del espiritual es $\text{♩} = 120$. El primer cambio en la agógica lo encontramos en la preculminación de la obra (c. 53). Ahí, para subrayar la preculminación, Allain señala *ritardando* seguido por una *fermata*. En la anacrusa del compás siguiente -que coincide con el inicio del clímax de la canción- indica *Slower* (más lento), *tempo* que se mantiene hasta el final de la obra.

Dinámica

La dinámica de “Walk Together, Children” se mueve en el rango del *pp* al *ff* (dinámica que se alcanza en la culminación de la obra). La pieza empieza en *mf*. En el c. 10 Allain emplea un *crescendo* hasta el *forte* en el c. 12. Al comienzo del *B* (c. 14 con anacrusa) se incorpora la soprano solista en *mf*, mientras que el coro la acompaña en *mp*. En el c. 20 se señala *mf* para todas las voces. La siguiente indicación dinámica la encontramos en el c. 27. Del mismo modo que en la primera aparición del *A* -que coincide con el refrán del espiritual-, Allain indica *crescendo* y *forte* en los compases análogos, c. 27 y c. 29. La parte *C* empieza de manera parecida a *B*, la solista entra en *mf*, mientras el coro la acompaña en *mp*. No obstante, a diferencia de *B*, la *respuesta* en el c. 36 con anacrusa coincide con *piano* en la solista y *pp* en las demás voces. En la anticipación a la entrada de la solista en el compás siguiente el arreglista indica *subito forte*. La solista entra con el mismo matiz (*f*), mientras que el coro la acompaña en *mf*. La *respuesta* en los compases 44 con anacrusa-45 coincide con *forte* en todas las voces. Al inicio del *A'*, Allain señala *mf*. Del mismo modo que en los compases análogos (10, 27), en el c. 51, indica *crescendo*. El siguiente cambio en la dinámica lo encontramos en la anacrusa del c. 54. Aquí, para subrayar la culminación de la obra, se emplea *ff*, matiz que aparece por primera vez en la pieza y que permanece hasta su final.

Articulaciones y prosodia

Basándonos en la textura, el carácter de la obra y el *tempo* indicado, consideramos que la articulación principal es *non legato*. En la anacrusa del c. 54 -el inicio del clímax- el arreglista emplea *tenutos* en la voz de las sopranos. Por otro lado, la prosodia de la pieza está muy lograda, puesto que las acentuaciones poéticas coinciden con los tiempos fuertes y los acentos en la música (algunos de los cuáles están generados por la presencia de las síncopas).

e. “SWING LOW, SWEET CHARIOT” (arreglo de J. Karai)

i. Aspectos poéticos

“Swing Low, Sweet Chariot” (“Balancéate, dulce carro”) (Anexo XXX) es uno de los espirituales negros más populares. Según Work, Hannah Shepard del estado de Tennessee es la creadora del espiritual (en Fisher, 1990: 145). No conocemos la fecha de la primera edición de “Swing Low, Sweet Chariot”, pero según Epstein, en 1903 se publica una de sus primeras versiones, probablemente muy parecida al original. Epstein afirma que, en dicha edición, el texto de la canción contiene tres estrofas, en la tercera de las cuales están presentes elementos profanos, concretamente banjos y arpas hebreas (*Jew’s harps*), instrumentos ajenos a la himnodia protestante del s. XIX (2003: 219). El texto de la estrofa mencionada es el siguiente:

“Banjos pickin’, jewsharps zoonin’,
All de hebbenly ban’a-chunin’,
Swing low, sweet charriyut.
Sing en shout bofe night en day,
Stop jus long ernuff to pray,
Swing low, sweet charriyut” (Hobson en Epstein, 2003: 219)

Sin embargo, la versión del espiritual que analizaremos en el presente estudio se basa en un refrán y dos estrofas:

“Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home
Oh, swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home. (R)

I looked over Jordan and what did I see
Coming for to carry me home
A band of angels, coming after me
Coming for to carry me home.

Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home
Oh, swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home. (R)

If you get there before I do
Coming for to carry me home
Tell all my friends, I’m a-coming too,
Coming for to carry me home.

Swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home
Oh, swing low, sweet chariot,
Coming for to carry me home. (R)” (en Karai, 1978: 6-12)

(“Balancéate, dulce carro
Viniendo para llevarme a casa.
Oh, balancéate, dulce carro
Viniendo para llevarme a casa.

Miré tras el río Jordán y ¿qué vi?
Viniendo para llevarme a casa
Un grupo de ángeles, viniendo detrás de mí
Viniendo para llevarme a casa.

Balancéate, dulce carro
Viniendo para llevarme a casa.
Oh, balancéate, dulce carro
Viniendo para llevarme a casa.

Si llegas allí antes que yo
Viniendo para llevarme a casa
Diles a todos mis amigos que yo voy también
Viniendo para llevarme a casa.

Balancéate, dulce carro
Viniendo para llevarme a casa.
Oh, balancéate, dulce carro
Viniendo para llevarme a casa.”)

El arreglo del espiritual, cuyo texto hemos expuesto, está hecho por József Karai y publicado en 1978 en Budapest por la editorial *Musica*. La pieza está dedicada al coro *Madrigal* de Szombathelyi y a su director Istvánnak Németh, tal y como se indica por la editorial (en Karai, 1978: 6). Tanto el refrán como las dos estrofas del espiritual contienen la muletilla “Coming for to carry me home”, hecho que apunta a la práctica responsorial africana. La estructura de las estrofas y del refrán es *abab*. En toda la letra se alternan versos tetramétricos con trimétricos. Como ya se ha mencionado, según Southern, la alternancia de versos tetramétricos con trimétricos -llamada por la autora “metro baládico” (*ballad meter*)- es un aspecto común entre la estructura de los espirituales negros y la de las baladas anglo-celtas (1997: 190).

“Swíng lów, sweét cháriot, (4)
Cóming for to cárry me hóme (3)
Oh, swíng lów, sweét cháriot, (4)
Cóming for to cárry me hóme (3).

I loóked over Jórdan and whát did I seé (4)
Cóming for to cárry me hóme (3)

A bánd of ángels, cóming after mé (4)

Cóming for to cárry me hóme (3).

Swíng lów, sweét cháriot, (4)

Cóming for to cárry me hóme (3)

Oh, swíng lów, sweét cháriot, (4)

Cóming for to cárry me hóme (3).

If you gét thére befóre I dó (4)

Cóming for to cárry me hóme (3)

Téll all my fríends, I´m acóming tóo, (4)

Cóming for to cárry me hóme (3)

Swíng lów, sweét cháriot, (4)

Cóming for to cárry me hóme (3)

Oh, swíng lów, sweét cháriot, (4)

Cóming for to cárry me hóme (3).”

En la segunda estrofa observamos la palabra “a-coming” que no pertenece al inglés literario. Ha quedado claro que, respecto a la inclusión en espirituales negros de palabras y expresiones que no pertenecen a la lengua literaria, varios autores que estudian el lenguaje de los esclavos y sus canciones estiman que existen tres posibilidades: que las palabras en cuestión formen parte de algún dialecto, que hayan sido memorizadas por los esclavos partiendo de la sonoridad, o que sean fruto de la búsqueda de un patrón rítmico determinado (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Puesto que en el texto está presente también la palabra “coming”, consideramos que es más probable que se trate de la tercera opción.

Referente a las fuentes temáticas de los espirituales según Thurman (1975a: 12), esta pieza se relacionaría con la Biblia, la naturaleza y la experiencia religiosa de los esclavos, puesto que menciona el río Jordán, habla de los ángeles y la esperanza de salvación. En palabras de Thurman, la letra del espiritual trata de la “liberación de la vida” a través de la muerte (1975a: 29).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La estructura de la obra se basa en la repetición y la variación de un único período de dos semifrases, y *Coda*. Partiendo de la melodía, la estructura poética y la textura, la forma es *A* (c. 1-10) *A'* (c. 11 con anacrusa-17) *A* (c. 18-27) [*A''* (c. 28 con anacrusa-35) *A'''* (c. 36 con anacrusa-42)] *A* (c. 43-52) *Coda* (c. 52-59). *A''* y *A'''* forman una unidad, porque *A'''* es la repetición de *A''* por parte del coro y porque además entre ambas partes Karai no inserta ningún refrán. La preculminación del espiritual se halla en los compases 32 con anacrusa-33. El arreglista la prepara y subraya a través de la armonía (círculo de dominantes), la dinámica (*crescendo-mf* en la parte coral, *crescendo-forte* en la línea del solista) y la agógica (*poco ritardando*). La culminación de la obra (en este caso culminación emocional y dinámica) se encuentra en los c. 39-40. Karai la subraya a través de la inclusión de la nota más aguda de toda la obra (*g5*), la dinámica (*f*), el ritmo (síncopa cuya primera parte es un silencio), la articulación (el único acento en el espiritual), la armonía (una *blue note*) y la agógica (*ritardando*).

Aspectos melódicos

La obra está escrita en Sol mayor. El ámbito de “Swing Low, Sweet Chariot” es de *g2* a *g5*. La nota más grave aparece al final de la pieza en la cuerda de los bajos, mientras que la nota más aguda se halla en el c. 39, la culminación del espiritual, en la cuerda de las sopranos. A pesar de que la tonalidad es Sol mayor, el tema de la obra se basa en la escala pentatónica sobre las notas *g*, *a*, *h*, *d* y *e*, (I, II, III, V y VI grados), hecho que aproxima el espiritual a la tradición musical africana -donde, como ya se ha dicho, la mayoría de las canciones se basan en las escalas pentatónicas y heptatónicas- y al folklore anglo-celta. Los intervalos melódicos más característicos de la obra son la tercera mayor, la tercera menor y la menor (sobre los que se construyen el tema y los *ostinatos*), la cuarta y la quinta (que también forman parte del tema) y los movimientos de segundas menores y mayores en las voces intermedias.

Aspectos métricos y rítmicos

En cuanto a la métrica, la obra empieza en 4/4 que cambia a 6/4 durante un compás (54), regresando a 4/4 en el compás siguiente. El ritmo del espiritual se basa en valores de corchea, negra y blanca y el uso de ligaduras -incluso enlazando figuras breves con largas (corchea ligada a blanca)-, notas con puntillos, síncopas y el tresillo de corchea negra, la mayoría de las veces ligado a una negra () -célula rítmica que se convierte en un elemento característico del espiritual-. Así mismo, está presente el ritmo de *hemiolia* típico en la tradición musical africana: tresillo de corchea negra ligado a una negra () sobre corchea ligada a negra con puntillo () (c. 4).

Lenguaje armónico

Los acordes en los que se basa el espiritual están contruidos sobre todos los grados de la escala y son acordes de quinta, séptima y novena. Karai emplea también acordes disminuidos de quinta y de séptima. Observamos una abundante presencia de acordes de séptima con el tercer o el quinto grados omitidos. Hay que destacar también el uso de las *blue notes* (c. 7, 11, 12, 14, 15, 28, 29, 31, 32, 37, 39, 40, 51) y el pedal del acorde de g desplegado (al inicio de la obra, c. 18-21, 43-49, etc.) con el motivo de la *llamada* como contraste a las secciones de armonía más compleja.

Textura

La textura del espiritual es homófona e incluye parte coral *a capella* y a partir del c. 19, parte solista (según la indicación del arreglista, tenor o barítono). Es interesante el *ostinato* en los bajos y tenores en el que se crea una especie de *llamada-respuesta* al principio de la obra, *ostinato* que tendrá la función de colchón para la exposición del tema en las mujeres (c. 1-10). A partir del c. 19 con anacrusa se observa un *ostinato* parecido, esta vez en las cuerdas de sopranos y altos, que servirá de colchón para la exposición del tema en el solista (c. 19-25). En los compases 18-19 y 23-24 el arreglista emplea por un lado el motivo de la *llamada-respuesta* del principio de la obra entre los bajos y los tenores y, por otra parte, este mismo motivo imitado por las altos y las sopranos. El motivo de la *llamada-respuesta* lo encontramos también en la *Coda* del

espiritual, donde la *llamada* se interpreta por los bajos, mientras que la *respuesta* se realiza por la parte solista. Al final de la *Coda* tiene lugar una imitación por “agotamiento”, en la cual da la sensación de iniciar imitaciones, pero en vez de ello se citan sólo los primeros intervalos. Todo ello está condicionado por la direccionalidad del pasaje *-ritardando, diminuendo*, movimiento descendente al grave (“low”)-. En el arreglo Karai hace uso del unísono y de la duplicación en octava (c. 3-5, 11 con anacrusa, 36 con anacrusa-37, 38, 48-49, 52-54). Asimismo, emplea el *divisi* en la parte de las sopranos (c. 19-27).

Tempo

El *tempo* indicado al principio del espiritual es *Andante, ninnando* (♩ = 72). En el c. 28 el *tempo* sufre un cambio (*piu mosso*, ♩ = 80), pero después del *poco rit.* (c. 32), en el 34 el *tempo primo* vuelve. El cambio a *passionato* en el c. 36 con anacrusa (♩ = 96), prepara la culminación del espiritual (c. 39), donde el arreglista señala un *ritardando* que se resuelve en el *tempo primo* del c. 42. El siguiente cambio en el *tempo* está indicado en el c. 51, *ritardando molto* que prepara nuevamente la aparición del *tempo primo* en el c. 52. La obra termina con *ritardando* (c. 57). Es preciso anotar que en los últimos compases (c. 49-50) de la última aparición de la parte *A* (c. 43-52), Karai inserta varios calderones, tanto en la parte solista como en la parte del coro.

Dinámica

El rango dinámico del espiritual está establecido entre el *piano* y el *forte*, pasando por varios matices, *crescendo* y *decrescendo*. La obra empieza en *piano*. En los compases 5-7 y 9 se hace uso de reguladores dobles en sopranos, altos y tenores. La parte *A'* comienza en *mp* en las voces femeninas y *crescendo* en los tenores. En los compases 11 y 12 observamos reguladores dobles en sopranos, altos y tenores, mientras que la entrada de los bajos coincide con un *mp* (anacrusa del c. 13). En los compases 13-14 está señalado un *crescendo* que se desarrolla hasta un *forte* (c. 15) seguido por un *decrescendo*. En el c. 17 Karai indica un doble regulador que decrece hasta un *piano* (c. 18). La siguiente parte *A* se inicia en *mp* en el *ostinato* de las cuerdas femeninas y en *mf*

en el solista. En la línea del solista en los compases 22-24 y 26 hay reguladores dobles que ayudan al desarrollo del fraseo, mientras que el coro sigue acompañando en *piano*.

La parte *A''* comienza en *mf* en la parte solista y *piano* en las demás voces. En el c. 29 Karai indica *decrescendo* en la parte del coro. En el compás siguiente, después de la entrada de los bajos en *piano*, en todas las voces figura un *crescendo* que llegará a un *mf* en la parte del coro y a *forte* en la parte solista (c. 32). En el c. 33 hay *decrescendo* en todas las voces. En el compás siguiente, en la parte del coro, se señala *crescendo* que se desarrolla hasta un *mf* -matiz que encontramos en el comienzo de la parte *A'''*- y sigue creciendo hasta el *forte* de c. 39 -matiz que coincide con la culminación del espiritual-. En los c. 40-41 Karai indica *decrescendo*, seguido por *piano* y un doble regulador en todas las voces del coro. El matiz predominante en la siguiente parte (*A*) es el *piano*. En esta parte se emplean varios reguladores dobles y un *decrescendo* (c. 47), pero el único matiz que se diferencia de la atmósfera que Karai logra a través de la dinámica mencionada, es el *mf* del c. 51. La dinámica de la *Coda* también es *piano*. Las únicas excepciones las encontramos en la parte solista -*mp* seguido por un *decrescendo* (c. 52-55)-, y en la voz de las sopranos, donde por última vez aparece el inicio del tema del espiritual (c. 55-56, *mp* seguido por un *decrescendo*).

Articulaciones

La articulación predominante de “Swing Low, Sweet Chariot” es *legato* y las únicas articulaciones distintas indicadas por Karai son el *tenuto* en sopranos y altos en la anacrusa del c. 28 y el acento en el c. 39 que subraya la culminación de la pieza.

Prosodia

La música y el texto están muy bien relacionados, puesto que los acentos en la letra coinciden con los tiempos fuertes y los acentos en la música (algunos de los cuáles están generados por la presencia de las síncopas). Encontramos dos excepciones en las palabras “what” -que está acentuada en la letra, pero en la música cae sobre un tiempo débil (c. 12)- y “all” -que no lleva acento en la parte poética, pero sí en la musical (c. 32, 40)-. Así mismo, hay que destacar que en el espiritual el movimiento de las líneas melódicas aporta un significado adicional al significado del texto. Así, el diálogo entre

bajos y tenores (c. 1-8, 23), que aparece también entre las altos y las sopranos (c. 19-21, 24-25), representa el balanceo del carro del que habla la letra de la canción.

f. “WADE IN THE WATER” (arreglo de J. Karai)

i. Aspectos poéticos

En arreglo del espiritual “Wade in the Water” (“Camina por el agua”) (Anexo XXXI) que analizaremos en este trabajo está hecho por József Karai y su publicación data del 1978 (Budapest, editorial *Musica*). El texto de la obra se basa en un refrán y dos estrofas:

“Wade in the water,
Wade in the water, go down,
Wade in the water,
Wade in the water and be baptized. (R)

Oh, I would not be a sinner,
I tell you the reason why,
’Cause if my Lord should call on me,
I wouldn’t be ready to die.

Wade in the water,
Wade in the water, go down,
Wade in the water,
Wade in the water and be baptized. (R)

Oh, I would not be backslider,
I tell you the reason why,
’Cause if my Lord should call on me,
I wouldn’t be ready to die.

Wade in the water,

Wade in the water, go down,
Wade in the water,
Wade in the water and be baptized. (R)” (en Karai, 1978: 42-47)

(“Camina por el agua,
Camina por el agua, sumérgete,
Camina por el agua,
Camina por el agua y sé bautizado.

No sería un pecador,
Y te digo por qué,
Porque si mi Señor me llama,
No estaría preparado para morir.

Camina por el agua,
Camina por el agua, sumérgete,
Camina por el agua,
Camina por el agua y sé bautizado.

No sería un apóstata,
Y te digo por qué,
Porque si mi Señor me llama,
No estaría preparado para morir.

Camina por el agua,
Camina por el agua, sumérgete,
Camina por el agua,
Camina por el agua y sé bautizado.”)

Hay que destacar que las estrofas de la obra coinciden en parte con las primeras dos estrofas del espiritual ya analizado “Plenty Good Room”. La diferencia es que en la presente obra no hay alternancia de cada verso con la muletilla “No, no” y que en la segunda estrofa cambia una palabra (“sinner” en “Wade in the Water”, “liar” en “Plenty Good Room”). El hecho de que la diferencia entre las dos estrofas de la presente obra

sea una única palabra (“sinner” se sustituye por “backslider”) apunta al principio de la “secuencia por parentesco” (aunque no se trata de familiares, sino simplemente de la alternancia de diferentes personajes), según Konen, un rasgo común entre el espiritual negro y la balada anglo-celta (1965: 147). Además, en el estribillo encontramos la estructura denominada por Konen “cambio en el cuarto verso” que según la autora también guarda relación con la balada anglo-celta (1965: 148). La forma del estribillo es *abac*, mientras que la de las estrofas es *abcb*. En el estribillo de la canción se alternan versos bimétricos y tetramétricos. A su vez, las estrofas se basan en versos bimétricos y trimétricos.

“Wáde in the wáter, (2)

Wáde in the wáter, gó dón, (4)

Wáde in the wáter, (2)

Wáde in the wáter and bé baptized. (4)

Oh, I would nó be a sínner, (2)

I téll you the réason why, (3)

‘Cause if my Lórd should cáll on mé, (3)

I wóuldn’t be réady to díe. (3)

Wáde in the wáter, (2)

Wáde in the wáter, gó dón, (4)

Wáde in the wáter, (2)

Wáde in the wáter and bé baptized. (4)

Oh, I would nó be backslíder, (2)

I téll you the réason why, (3)

‘Cause if my Lórd should cáll on mé, (3)

I wóuldn’t be réady to díe. (3)

Wáde in the wáter, (2)

Wáde in the wáter, gó dón, (4)

Wáde in the wáter, (2)

Wáde in the wáter and bé baptized. (4)”

Cabe anotar que en la letra están presentes la contracción “‘cause” y la omisión del artículo indeterminado “a” (segunda estrofa). Coincidimos con Johnson, el cual estima que la simplificación de las palabras y del lenguaje en el género del espiritual negro se relaciona con el hecho de que el lenguaje de las obras muchas veces forma parte de los dialectos afroamericanos (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). No obstante, basándonos en Krehbiel, no excluimos la posibilidad de que la omisión del “a” se deba a la búsqueda de un patrón rítmico determinado (Krehbiel, 1914: 97).

La temática de este espiritual es el bautismo que se relaciona a la vez con ambos Testamentos, la naturaleza (el agua) y la experiencia religiosa de los esclavos. Según Thurman, hay una relación directa entre la letra del espiritual y la curación de los enfermos que esperan el movimiento del agua en el lago Betesda, hecho descrito en el Evangelio según Juan (Thurman, 1975a: 89-90).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La forma musical de “Wade in the Water” se basa en la alternancia estribillo-estrofa del siguiente modo: $ABABB'A'$, donde A es el estribillo y B la estrofa. La organización formal de la canción es como sigue: A (c. 1-5) B (c. 6 con anacrusa-12) A (c. 1-5) B (c. 6 con anacrusa-13) B' (c. 14 con anacrusa-22) A' (c. 23-39). La culminación del espiritual (tanto emocional como dinámica) se halla al final de la obra (c. 37-39), mientras que la preculminación se encuentra en los c. 21 con anacrusa. Para subrayar el clímax, Karai lo prepara a través de la dinámica (*crescendo*) y la agógica (*rit. molto*). En la culminación emplea la dinámica *ff*, a la que se llega por primera vez en el espiritual, y hace uso del cambio agógico -indicando *Grave* (c. 37) y *ritardando* (c. 38)-. Además utiliza acentos, *divisi* y unísono, o duplicación a la octava, en todas las voces.

Aspectos melódicos

El espiritual está escrito en Re menor natural. El ámbito de la pieza es de $d2$ (en la cuerda de los bajos, en los últimos dos compases de la obra) a $a5$ (en la cuerda de las sopranos, en la culminación del espiritual). A pesar de que la obra está en Re menor, el

tema se basa en cinco notas, *d, f, a, c* y *g* (I, III, V, VII y IV grados de la escala) y su sonoridad es pentatónica. Los intervalos característicos de la obra son la tercera menor, la segunda mayor, la cuarta justa y la quinta justa, intervalos sobre los que se construyen el tema (que coincide con el estribillo) y la estrofa. Destacamos el uso de la cuarta disminuida en la cuerda de las altos (c. 14-15).

Aspectos métricos y rítmicos

La obra está escrita en compás 4/4. La rítmica de la pieza está construida básicamente por la síncopa (tanto de corchea negra corchea como de negra blanca negra), el tresillo, la negra con puntillo y las diferentes agrupaciones de semicorcheas. Para enriquecer la rítmica, Karai hace uso de ligaduras, silencios y calderones. Las células rítmicas más frecuentes en este arreglo son: negra con puntillo dos semicorcheas; síncopa de corchea negra corchea ligada a dos corcheas; tresillo de corcheas ligado a dos semicorcheas corchea.



Lenguaje armónico

Primero cabe señalar que en los compases 21- 27 se hace una inflexión a Sol mayor en un colchón sobre el que se vuelve a exponer el tema en Re menor. En el c. 27 se establece de nuevo la tonalidad de Re menor. La mayor parte de los acordes que el arreglista emplea son los de T, S, III, VI, II, K64 y D° (dominante menor). Karai utiliza tanto acordes de quinta como de séptima y novena. Asimismo, debemos observar la importancia que tiene en la obra la palabra “wade” (“camina”). Ésta aparece en todo momento en las notas *d* y *a*. En el c. 28, cuando Karai empieza a emplear la imitación, “wade” aparece también sobre la nota *f*, de modo que completa el acorde de la T. En el c. 37 el arreglista desarrolla la palabra “wade” sobre la nota *c*, completando el acorde de T con séptima.

Textura

El arreglo del espiritual es para coro mixto *a capella* y barítono solista (c. 1-13). La textura de la obra es homófona. En los compases 21 con anacrusa-22 (que coinciden con la preculminación del espiritual) hay un diálogo entre las cuerdas masculinas y femeninas. A partir del c. 27, Karai hace uso de una textura polifónica basada en imitaciones entre los bajos y altos. A su vez, continúa empleando la homófona en las combinaciones de las voces femeninas (sopranos con altos). Podemos observar un ejemplo de ello en el c. 33 entre las altos y las sopranos. Para conducir la textura hacia el final de la obra, el arreglista hace uso no sólo de los *crescendos* sino de la multiplicación de la sonoridad de los bajos, añadiendo los tenores al unísono a partir del c. 30. Superpuesto al juego imitativo entre bajos y altos, Karai nos propone una imitación discreta, pero evidente sobre la palabra “wade” entre tenores y sopranos en los compases 28 y 29, reforzados por la misma indicación dinámica en ambos (*crescendo*). De esta manera se hace una síntesis entre la textura homófona, polifónica y rítmica. En la obra, Karai hace uso del *divisi* en todas las voces del coro y emplea el unísono y las duplicaciones en octava.

Tempo

El *tempo* indicado al principio de la obra es *Pesante* ($\downarrow = 72$). Dos compases después del *ritardando* en el c. 10, Karai señala *a tempo* (c. 12). El *tempo* vuelve a cambiar en el c. 14, donde se indica *Piú mosso* ($\downarrow = 80$). La anacrusa del c. 18 lleva otro cambio agógico, *ritardando*, seguido por *Piú mosso* ($\downarrow = 96$) en el c. 21. En los siguientes dos compases hay más cambios en la agógica: *ritardando* en el c. 22 y *Tempo I* en el c. 23. En el c. 30 Karai indica *poco stringendo*, seguido por *ritardando molto* (c. 36), *Grave* [$\downarrow = 80$], c. 37] y *ritardando* (c. 38).

Dinámica y articulaciones

Las indicaciones en este sentido están muy detalladas y hay que anotar que el arreglista usa la dinámica para ayudar a la correcta ejecución de la prosodia del espiritual. La obra empieza en dinámica *mf*. En el segundo compás Karai señala *crescendo* seguido por

decrescendo. Encontramos la misma indicación dinámica en el c. 4. En el c. 5 el arreglista señala *decrescendo* en los bajos y *piano* en las sopranos y altos. A partir del c. 8 con anacrusa, el solista cantaría en dinámica *f*, mientras que el coro que le acompañaría en *p*. El c. 10 lleva un doble regulador en la parte del coro y *decrescendo* en la parte solista. En el c. 11 se indica *decrescendo* para todo el conjunto. En el c. 13 se señala *crescendo* y *f*. La dinámica vuelve a cambiar en el c. 16, donde aparece *decrescendo* en todas las cuerdas. En la primera parte de los compases 17, 18 y 19, al repetir un mismo motivo, Karai indica *crescendo* y *decrescendo*. Aunque se trata de los mismos matices, la intensidad de cada uno de ellos sería diferente, puesto que van precedidos como sigue: por *decrescendo* después de *f*; por *mp*; por *p*. Al final del c. 19 y al principio del c. 20, se señala otro regulador doble, esta vez en la cuerda de los bajos.

La dinámica sufre un nuevo cambio en la anacrusa del c. 21, donde las cuerdas de los tenores y los bajos entrarían en *f*, seguidos por las sopranos y las altos que cantarían con el mismo matiz. Al final del c. 21 está indicado *mf* que pasa a *piano* en el siguiente compás a través de un *decrescendo*. En los compases 27-36 la dinámica va creciendo (excepto en los compases 28-29, en los que encontramos de nuevo reguladores dobles, relacionados con la prosodia del texto) para llegar a un *f* en el c. 31 y un *ff* en el c. 37, donde la culminación dinámica coincide con la culminación emocional de la obra. La articulación principal del espiritual, por otra parte, es *legato*, aunque a partir del c. 30 se usan muchos acentos.

Prosodia

Los tiempos fuertes de la música coinciden con los acentos de las palabras. Aun así, debemos señalar que mientras en el estribillo los acentos métricos del texto coinciden con los de la música, el esqueleto métrico y las formulas rítmicas de las estrofas predisponen a un cambio de acentuación en los versos. Así, siguiendo la métrica musical, el acento en “‘cause if my Lord” (parte de las estrofas) caería sobre “if” y no sobre “Lord”, puesto que la partícula “if” está colocada sobre el primer tiempo del c. 10 (tiempo fuerte), mientras que “Lord” cae sobre el segundo tiempo (tiempo débil). Asimismo, en los tresillos de los compases 8 y 14 se acentuaría más “would” que “not”. Hay que destacar que en esta obra la melodía aporta un significante adicional al significado del texto, algo que se discute en el apartado 5.2.1.2.b de la presente investigación.

g. “WERE YOU THERE?” (arreglo de N. Luboff)

i. Aspectos poéticos

El arreglo del espiritual “Were You There?” (“¿Estabas ahí?”) (Anexo XXXII) pertenece a Norman Luboff. La obra está publicada en 2002 en Nueva York por la *Oxford University Press* y contiene el siguiente texto:

“Were you there when they crucified my Lord?
Were you there when they crucified my Lord?
Oh, sometimes it causes me to tremble.
Were you there when they crucified my Lord?

Were you there when they laid Him in the tomb?
Were you there when they laid Him in the tomb?
Oh, sometimes it causes me to tremble.
Were you there when they laid Him in the tomb?” (en Hogan, 2002: 130-135)

“¿Estabas ahí cuando crucificaron a mi Señor?
¿Estabas ahí cuando crucificaron a mi Señor?
Oh, a veces me hace temblar.
¿Estabas ahí cuando crucificaron a mi Señor?

¿Estabas ahí cuando lo pusieron en la tumba?
¿Estabas ahí cuando lo pusieron en la tumba?
Oh, a veces me hace temblar.
¿Estabas ahí cuando lo pusieron en la tumba?”)

A la hora de extraer la letra de la obra hemos eliminado la parte correspondiente a la *Coda*, puesto que el texto ahí es sólo un complemento a la armonía y consiste en palabras que no pretenden integrarse en la rima general. Con este recurso el arreglista evita dejar el proceso cadencial en vocales “abiertas”. La organización poética de las dos estrofas del espiritual es *aaba*, forma que en este caso -teniendo en cuenta la triple

repetición del primer verso-, se acerca a la estructura de la balada anglo-celta llamada por Konen “cambio en el cuarto verso” (1965: 148). La diferencia que encontramos consiste en que el único verso de la estrofa que no se repite es el tercero y no el cuarto. Las estrofas de la obra se basan en versos trimétricos:

“Were you thére when they crúcifíed my Lórd? (3)

Were you thére when they crúcifíed my Lórd? (3)

Oh, sómetmes it cáuses me to trémbles. (3)

Were you thére when they crúcifíed my Lórd? (3)

Were you thére when they láid Him in the tómb? (3)

Were you thére when they láid Him in the tómb? (3)

Oh, sómetimes it cáuses me to trémbles. (3)

Were you thére when they láid Him in the tómb? (3)

La temática del espiritual se relaciona con los Evangelios según Mateo (*Santa Biblia*, 2004: 1301-1302), Marcos (*Santa Biblia*, 2004: 1351-1353), Lucas (*Santa Biblia*, 2004: 1414-1416) y Juan (*Santa Biblia*, 2004: 1472-1474) y con la experiencia religiosa de los esclavos. Según Thurman, la cruz tiene un significado simbólico y se podría relacionar con la “frustración racial” de los afroamericanos (1975a: 22-23).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La forma del espiritual es *AA'Coda* y las partes se distribuyen como sigue: *A* (c. 1- 22) *A'*(c. 23 con anacrusa-45) *Coda* (c. 46-50). La culminación de la obra (tanto emocional como dinámica) se encuentra al final de la parte *A'*, en los compases 43 con anacrusa-45. El arreglista prepara el clímax a través de la dinámica (*crescendo* que parte de un *forte*) y la armonía (acordes de K64, VI, acordes dobles, acorde de III y D).

Aspectos melódicos

El espiritual está escrito en Mi bemol mayor. El ámbito de la voz es de *es2*, que aparece en la cuerda de los bajos durante gran parte de la obra, a *as5* que encontramos en la voz de las sopranos en el c. 42 -el inicio de la culminación del espiritual-. El tema de la canción está construida sobre los grados V, I, III, II, VI, IV (*b, es, g, f, c, as*). Hay que señalar que el la nota *as* aparece sólo una vez en la exposición del tema y que este último se basa en giros pentatónicos, hecho que relaciona la obra con las tradiciones africana y anglo-celta. Los intervalos típicos de la obra son los principales del tema: cuarta justa, tercera menor, tercera mayor, quinta justa y segunda mayor. Otro intervalo característico es la segunda menor por los movimientos en las cuerdas de las altos (c. 15-17, 29-30, 35-40), los tenores (c. 29-30) y los bajos (c. 24-25, 29-30).

Aspectos rítmicos y métricos

“Were You There?” está escrito en compás 4/4 que se mantiene hasta el final de la obra. Luboff basa la rítmica de la pieza en figuras y células relativamente sencillas de interpretar: negra, negra con puntillo corchea, blanca, blanca con puntillo, redonda. El arreglista hace uso también de silencios y ligaduras.

Lenguaje armónico

Los acordes en los que se basa el espiritual están contruidos sobre todos los grados de la escala y son acordes de quinta, séptima y novena. Observamos una abundante presencia de acordes sobre los grados III y VI, que junto a las construcciones de acordes dobles, a los movimientos de acordes seguidos de séptima y al uso de apoyaturas, dan un color particular a la armonía de la obra. En los compases 37-40 se hace una inflexión a La bemol mayor para volver a la tonalidad original en el c. 41.

Textura y tempo

El arreglo de “Were you there?” es para coro *a capella* sin solistas. La textura de la obra es homófona. No obstante, se hace uso de la técnica *llamada-respuesta* entre el coro femenino y el masculino en los compases 37-40. Cabe destacar que, a pesar de que en el

juego de imitación se emplea *divisi* y, por lo tanto, en cada uno de los coros (femenino y masculino) aparecen acordes, la técnica mencionada podría relacionarse con la tradición africana. Señalamos que en los compases 23 con anacrusa-29, donde se halla el diálogo entre las cuerdas masculinas y femeninas, el arreglista indica que las altos pueden reforzar los tenores primeros (c. 23 con anacrusa-26) y acto seguido, los tenores pueden ayudar a las altos (c. 27 con anacrusa-29) (en Hogan, 2002: 132). En cuanto a la agógica, el *tempo* indicado por Luboff al principio del espiritual es *Rubato, very sustained* (“*Rubato*, muy sostenido”), *tempo* que se mantiene hasta el final de la obra. Se hace uso de cesuras en los compases 15-16, 16-17, 18, 46 y 48, y de calderones en el c. 22 -final de la parte A- y en el c. 50 -final de la pieza-.

Dinámica

El rango dinámico empleado en la obra es *pp-f*. El espiritual empieza en *piano*, dinámica que se mantiene hasta el c. 9. En los compases 9-12 figura un doble regulador. La siguiente indicación dinámica la encontramos en los compases 21-22, donde a través de un *decrescendo* se llega a *piano* con el que empieza la parte A'. En los compases 30-34 se halla un doble regulador, seguido por otro que se desarrolla en los compases 35-36 para llegar al *mp* del c. 37. En el c. 41 el arreglista emplea un *decrescendo* seguido por *subito forte* en el compás siguiente. Después del *forte*, se indica *crescendo* que llegará a un *decrescendo* en el c. 45. La *Coda* del espiritual empieza en *mp* para decrecer en los últimos dos compases hasta llegar a un *pp*.

Articulaciones y prosodia

La articulación es *legato* durante toda la obra excepto en los compases 37-41, donde el arreglista indica acentos para subrayar el verbo “tremble”. En cuanto a la relación texto-música, ésta está muy lograda. Los acentos métricos del texto y de la música siempre coinciden.

h. “MY LORD, WHAT A MORNIN’” (arreglo de H. T. Burleigh)

i. Aspectos poéticos

El arreglo de “My Lord, What a Mornin’” (“Mi Señor, qué mañana”) (Anexo XXXIII) que analizaremos en el presente trabajo pertenece a Harry Thacker Burleigh y está publicado en el año 2002 en Nueva York por la editorial *Oxford University Press*. Como ya hemos mencionado, según Southern, este espiritual proviene de uno de los himnos favoritos de los afroamericanos en los años anteriores a la Guerra de Secesión, himno publicado en el libro de Richard Allen (1997: 185-186). El texto del espiritual se basa en un refrán y una estrofa como sigue:

“My Lord, what a mornin’,
My Lord, what a mornin’,
Oh, my Lord, what a mornin’,
When de stars begin to fall. (R)

My Lord, what a mornin’,
My Lord, what a mornin’,
Oh, my Lord, what a mornin’,
When de stars begin to fall. (R)

Done quit all my worl’ly ways,
Done quit all my worl’ly ways,
Done quit all my worl’ly ways,
Jine dat hebbenly ban’.

My Lord, what a mornin’,
My Lord, what a mornin’,
Oh, my Lord, what a mornin’,
When de stars begin to fall.” (R) (en Hogan, 2002: 19-24)

(“Mi Señor, qué mañana,
Mi Señor, qué mañana,

Oh, mi Señor, qué mañana,
Cuando las estrellas empiecen a caer.

Mi Señor, qué mañana,
Mi Señor, qué mañana,
Oh, mi Señor, qué mañana,
Cuando las estrellas empiecen a caer.

He dejado atrás todos mis caminos mundanos,
He dejado atrás todos mis caminos mundanos,
He dejado atrás todos mis caminos mundanos,
Me uno a ese grupo celestial.

Mi Señor, qué mañana,
Mi Señor, qué mañana,
Oh, mi Señor, qué mañana,
Cuando las estrellas empiecen a caer.”)

Al extraer la letra de la canción hemos omitido la repetición del cuarto verso del refrán, puesto que ésta no aparece siempre, hecho que nos hace creer que el arreglista usa la repetición por razones musicales. La organización poética tanto del refrán como de la estrofa del espiritual es *aaab*, forma que en este caso -teniendo en cuenta la triple repetición del primer verso-, se relaciona con la estructura de la balada anglo-celta llamada por Konen “cambio en el cuarto verso” (1965: 148). Mientras el refrán del espiritual se basa en versos trimétricos, la estrofa está construida con versos tetramétricos y un verso trimétrico:

“My Lórd, whát a mórnin’, (3)
My Lórd, whát a mórnin’, (3)
Oh, my Lórd, whát a mórnin’, (3)
When de stárs begín to fáll. (3)

My Lórd, whát a mórnin’, (3)
My Lórd, whát a mórnin’, (3)

Oh, my Lórd, whát a mórnin', (3)

When de stárs begín to fáll. (3)

Dóne quít all my wórl'ly wáys, (4)

Dóne quít all my wórl'ly wáys, (4)

Dóne quít all my wórl'ly wáys, (4)

Jíne dat hébbenly bán'. (3)

My Lórd, whát a mórnin', (3)

My Lórd, whát a mórnin', (3)

Oh, my Lórd, whát a mórnin', (3)

When de stárs begín to fáll. (3)"

Debemos señalar que la letra del espiritual contiene palabras que no pertenecen al inglés literario. Así, en vez de “the” se emplea “de”, “heavenly” aparece como “hebbenly”, “that” como “dat” y “join” como “jine”. En el texto de la pieza observamos también la omisión de las consonantes “d” (“ban”) y “g” (“mornin’”), la contracción “worl’ly” y la expresión dialectal “done quit”. En la línea de varios autores que estudian el lenguaje de los esclavos y sus canciones (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), lo anteriormente expuesto puede formar parte de algún dialecto, puede haberse memorizado por los esclavos partiendo de la sonoridad de las palabras o ser fruto de la búsqueda de un patrón rítmico determinado. Referente a la omisión de las consonantes “d” y “g” y la contracción “worl’ly”, de acuerdo con Johnson, quien estima que en los dialectos afroamericanos las palabras suelen simplificarse y que la “g” de la terminación “ing” suele omitirse (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), se trataría de la primera opción. Como ya hemos expuesto, basándonos en los trabajos de Krehbiel (1914: 129) y Johnson (en Hogan, 2002: xvii), consideramos que la expresión “done quit” se relaciona con algún dialecto.

La temática de la obra guarda relación con el Nuevo Testamento y más concretamente con el Libro Apocalipsis (*Santa Biblia*, 2004: 1858) -como indica la partitura (“Revelation 8:10”)-, la naturaleza y la experiencia religiosa de los esclavos. La relación con esta última se expresa sobre todo en la estrofa de la canción, donde el personaje explica que se ha alejado de la vida mundana (“Done quit all my worl’ly ways”) para iniciar una vida de rectitud (“Jine dat hebbenly ban”). Según Cone, este

espiritual, como muchos otros, destaca el hecho de que para los afroamericanos existe una clara diferencia entre el presente y el futuro y que la esperanza de los esclavos no está relacionada con las esperanzas de este mundo sino con “la promesa de una nueva dimensión y una realidad nueva” (2008: 90). Según Thurman, el texto de la canción es un claro ejemplo del significado que los esclavos dan al Juicio Final. El autor estima que al hacer referencia a fenómenos naturales (como la caída de estrellas), la letra del espiritual nos advierte de que el Juicio Final será un acontecimiento muy profundo, tanto desde un punto de vista personal como global (1975b: 44).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La forma musical del espiritual es $AA'BA''$ y su organización es como sigue: A (c. 1-10) A' (c. 11-22) B (c. 23-30) A'' (c. 31-42). La culminación de la obra (tanto emocional como dinámica) se encuentra en los compases 35 con anacrusa-36. El arreglista la prepara y subraya a través de la dinámica (*ff*), del ritmo (uso de anacrusa), la agógica - *allargando* seguido de un calderón con indicación *lunga* (larga)-, la armonía (hace un guiño a la subdominante) y la prosodia (a diferencia del resto de la obra, la palabra “Lord” se acentúa de manera natural porque coincide con el tercer tiempo del compás).

Aspectos melódicos

La obra está escrita en Mi bemol mayor. En la parte B la canción modula a la tonalidad relativa, Do menor, donde se hace uso tanto de la escala armónica como de la natural. El ámbito de la voz que abarca el espiritual es $es2-as5$. Mientras Burleigh hace uso de la nota más grave varias veces a lo largo de la obra, aunque siempre subrayando a través del $es2$ el principio o el final de alguna de las partes (c. 21-22, 31-32, 41-42), la nota más aguda aparece sólo dos veces, en el c. 28 y en el c. 35, que coincide con la culminación del espiritual. El tema de la canción se basa en los grados III, II, I, V, IV (g, f, es, b, as). Los intervalos melódicos más comunes son los que construyen el tema: la segunda mayor, la tercera mayor, la quinta justa, la tercera menor, la segunda menor y la cuarta justa. Al ser una obra de carácter armónico, el arreglista hace uso de las segundas mayores y menores en los movimientos de segundas como fruto de los enlaces

de los acordes (c. 4-7 en las cuerdas masculinas, c. 19-20 en tenores y bajos, c. 27-30 en bajos, c. 34-35 en sopranos, altos y tenores, c. 37 con anacrusa-39 en altos, tenores y bajos, etc.).

Aspectos rítmicos y métricos

El espiritual está escrito en compás 4/4 que se mantiene hasta el final de la obra. Las figuras rítmicas usadas comprenden desde la semicorchea a la redonda, siendo las negras, las blancas y las corcheas las figuras más comunes del arreglo. Burleigh emplea los silencios para separar las diferentes partes del espiritual. Los únicos silencios con otra función distinta a ésta, son los que preceden la entrada de la cuerda de las sopranos (en toda la parte *A*) y el silencio de negra en la voz de tenores en el c. 26. Aunque se hace uso también de ligaduras, en general la rítmica de la canción es relativamente sencilla para interpretar.

Lenguaje armónico

Los acordes en los que se basa la obra están contruidos sobre todos los grados de la escala y son acordes de quinta, séptima y novena. Burleigh emplea también acordes disminuidos y *blue notes* (c. 5, 6, 19). En la parte *B* de la obra se hace una modulación a la tonalidad relativa, Do menor. La vuelta a Mi bemol mayor la encontramos en la parte *A''*.

Textura

“My Lord, What a Mornin’” está escrito para coro mixto *a capella* sin solistas. La textura es homófona. Hay que señalar que la obra comienza sin la cuerda de las sopranos que se incorporarían en el c. 11. En gran parte de la pieza encontramos *divisi* en los tenores y los bajos. En cuanto a las cuerdas femeninas, las altos se dividen a dos solamente en el c. 35, mientras que las sopranos cantan siempre al unísono. Conviene apuntar que en los primeros tres compases de la parte *B* de la obra, Burleigh hace uso de un bordón armónico en la cuerda de los bajos (c3 g3). Asimismo, emplea el unísono (sopranos y altos en los c. 31, 33, etc.). Burleigh propone duplicaciones a la octava, pero

solamente como fruto de los enlaces de los acordes. En ningún caso hace duplicaciones de líneas melódicas.

Tempo

Al inicio de la obra se indica *Adagio non tanto*. El primer cambio agógico se encuentra al principio de la parte *B* (c. 23), donde Burleigh señala *Poco più mosso*. En el c. 29 hace uso de un *rallentando* para volver al *tempo primo* en el comienzo de la última parte de la obra, *A''*. En el c. 35 observamos un *allargando* que prepara la culminación del espiritual. El arreglista emplea también una cesura (c. 34) -mediante la cual marca el inicio del clímax- y un calderón con indicación *lunga* -que coincide con la culminación de la canción-.

Articulaciones y dinámica

La articulación del espiritual es *legato*. Aun así, en los compases 37 y 38 Burleigh emplea *tenutos* subrayando de este modo las palabras “stars”, “begin” y “fall”. En cuanto a la dinámica, ésta se mueve en el rango del *ppp* al *ff*, encontrándose el matiz con menos intensidad, al final de la obra y el matiz más fuerte, en la culminación. “My Lord, What a Mornin'” empieza en *piano* para la cuerda de las altos y *pp* para las voces masculinas. Dos compases más tarde, la indicación para las altos es *mf*, mientras que los hombres cantan en *piano*. Burleigh señala en el c. 4 un *crescendo* para las tres cuerdas y en el c. 6 un *decrescendo*. Al final de la parte *A*, en los compases 7-10 figura un doble regulador. El *A'* comienza en *pp* que en el compás siguiente empieza a crecer. En el c. 13 encontramos un *piano* seguido nuevamente por un *crescendo* en todas las voces. En el c. 17 Burleigh indica *decrescendo* que llega a un *piano* al final del compás siguiente. En los últimos cuatro compases de *A'* emplea un doble regulador.

La parte *B* empieza en *mf* en sopranos, altos y bajos y *forte* en tenores. En el c. 27 Burleigh emplea un *forte* en todas las voces seguido por un *decrescendo* al final del compás siguiente. En los últimos dos compases de la parte hace uso de un doble regulador. *A''* comienza en *mf*. En el c. 32 encontramos un doble regulador en las voces masculinas seguido por *mf* en todas las cuerdas (c. 33). En el c. 34 observamos un *crescendo* que se desarrolla hasta un *ff*, matiz que prepara y al mismo tiempo subraya la culminación del espiritual. Después del clímax, Burleigh emplea un *decrescendo*

seguido por *piano* (c. 36). En los compases siguientes se halla un doble regulador que disminuye hasta un *pp* (c. 39 con anacrusa). Después de otro doble regulador llega el final del espiritual, donde el arreglista indica *ppp*.

Prosodia

La relación texto-música de la canción está muy lograda, puesto que los acentos poéticos de la letra están respetados y coinciden con los tiempos fuertes de la métrica musical. No obstante, cabe señalar que en los motivos que contienen la expresión “My Lord, what a mornin’” Burleigh destaca el pronombre “my” -que coincide con el tiempo fuerte del compás- en vez de la palabra “Lord” -que coincide con el segundo tiempo del compás-. La razón de ello podría ser la importancia que tiene el pronombre “my” en el género del espiritual negro (Fisher, 1990: 180-181). Aun así, en la culminación de la obra, Burleigh añade una anacrusa al compás 35 y de este modo a diferencia del resto de la obra, la palabra “Lord” de acentúa de manera natural porque coincide con el tercer tiempo del compás.

Hay que añadir que en el espiritual el movimiento de las líneas melódicas aporta un significado adicional al significado del texto. Así, la palabra “fall” en el c. 8 coincide con una línea descendente en tenores primeros, y la expresión “when de stars begin to fall” en los compases 37 con anacrusa-38 se representa a través de un movimiento descendente por segundas en las altos, los tenores y los bajos.

i. “ELIJAH ROCK” (arreglo de J. Hairston)

i. Aspectos poéticos

El arreglo de “Elijah Rock” (“La Roca de Elías”) (Anexo XXXIV) que analizaremos en el presente estudio, está hecho por Jester Hairston. La obra está publicada en 1986 en Darmstadt por la editorial *Tonos-Musikverlag* y contiene el siguiente texto:

“Elijah Rock ¡shout, shout!
Elijah Rock comin’ up Lord.

Satan's a lior an' a conjur, too.
If you don't mind out, hell conjur you.
If I could, I surely would
Just stand on the rock where Moses stood.

Elijah Rock shout, shout about
Elijah Rock we're gonna shout, shout!
Elijah Rock Comin' up Lord" (en Scherer, 1986: 72-73)

("La Roca de Elías. ¡Gritad, gritad!
La Roca de Elías. Estoy subiendo, Señor.

Satanás es un mentiroso y un brujo.
Si te descuidas, te embrujará.
Si pudiese, seguramente estaría
En la roca donde estuvo Moisés.

La Roca de Elías. ¡Gritad, gritad por ella!
La Roca de Elías. ¡Gritaremos, gritaremos!
La Roca de Elías. Estoy subiendo, Señor.")

La primera estrofa de la obra está construida sobre versos tetramétricos y su forma es *ab*. La estructura de la segunda estrofa es *aabb* y se basa en dos versos tetramétricos y dos trimétricos -hecho que aproxima la pieza a la tradición anglo-celta (Southern, 1997: 190)-. La última estrofa, como la primera, contiene versos tetramétricos y su organización es *aab*:

"Eliĵah Róck shóut, shóut! (4)
Eliĵah Róck cómin' up Lórd. (4)

Sátan's a líor an'a cónjur, toó. (4)
If you dón't mínd out, hell cónjur you. (3)
If I cóuld, I sùrely wóuld (3)
Just stánd on the róck where Móses stoód. (4)

Elíjah Róck shóut, shóut about (4)

Elíjah Róck we´re gonna shóut, shóut! (4)

Elíjah Róck Cómin´up Lórd” (4)

En el texto de este espiritual observamos la omisión de las consonantes “d” (“an”) y “g” (“comin”) y la presencia de las palabras “hell” (por el contexto deducimos que no se trata de “Infierno”, sino de la contracción “he´ll”), “lior” y “Rock-a” -omitida en la transcripción del texto, porque consideramos que está utilizada por el arreglista con fines musicales- que no pertenecen al inglés literario. En la línea de varios autores que estudian el lenguaje de los esclavos y sus canciones (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), las palabras mencionadas formarían parte de algún dialecto, habrían sido memorizadas por los esclavos partiendo de la sonoridad de las palabras o serían fruto de la búsqueda de un patrón rítmico determinado. La palabra “lior” podría relacionarse con la primera o la segunda opciones. Referente a “Rock- a”, teniendo en cuenta de que en el texto está incluida la palabra “Rock”, es más probable que se trate de la tercera o de la primera opción. Sin embargo, no excluimos la posibilidad de que se trate del uso del dialecto como una herramienta para la búsqueda de una célula rítmica determinada. La omisión de las consonantes “d” y “g” estaría relacionada con algún dialecto. Coincidimos con Johnson, el cual estima que en los dialectos afroamericanos -cuyo lenguaje forma parte de los espirituales negros- las palabras suelen simplificarse y que la “g” de la terminación “ing” suele omitirse (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii).

Las fuentes temáticas del espiritual son ambos Testamentos, la naturaleza (la roca) y la experiencia religiosa de los esclavos. Por una parte se mencionan Elías y Moisés y, por otra, Dios. La expresión “Elijah Rock” podría tener varios significados. Puesto que el texto habla de la “roca donde estuvo Moisés”, uno de los significados se refiere a la roca que golpeó Moisés y de donde sacó agua para su pueblo y los animales en el desierto Zin, tal y como se relata en el Libro Números (*Santa Biblia*, 2004: 211). Otro significado podría estar relacionado con la cueva, donde estuvo Elías y donde le habló Dios, descrita en el Primer Libro de Reyes (*Santa Biblia*, 2004: 472). Estos versos nos hablan de los celos de Elías por el Señor. Hay que señalar también otro episodio de la vida del profeta que podría relacionarse con el significado de “Elijah Rock”: en el monte Carmelo Elías hace ver que el Señor es el verdadero Dios y mata a los 850

profetas paganos, hecho descrito en el Primer Libro de Reyes (*Santa Biblia*, 2004: 470-471). Cabe destacar que la roca podría ser también Jesucristo -de esta manera se le compara muchas veces en ambos Testamentos-, cuyos discípulos ven a su Maestro en la Transfiguración hablando con Moisés y Elías, los dos personajes presentes en la letra del espiritual. En todos los casos mencionados, la roca de Elías se relaciona con la presencia de Dios en la vida de los cristianos y simboliza la fe en el Señor.

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

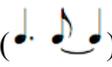
La forma de la obra es *ABC* y las partes están organizadas como sigue: *A* (c. 1-32) *B* (c. 33-52) *C* (53-66). La preculminación se encuentra en los compases 43-44, mientras que el clímax (emocional y dinámico) coincide con la sección aurea de la obra (c. 53-57). El arreglista subraya la preculminación a través de la textura (homófona, todas las voces están dispuestas en vertical formando acordes), el ritmo (ritmo uniforme) y la gran amplitud de las voces (en una disposición abierta de los acordes). Hairston prepara la culminación a través de la textura (“abriendo” el rango de la voz), la armonía (acordes de séptima) y la relación texto-música. Subraya la culminación a través de la dinámica (*ff*) y la textura (el acorde en las voces femeninas se asemeja a la prolongación de una *fermata* bajo la cuál se realiza el *ostinato* con el tema de la obra por las cuerdas masculinas).

Aspectos melódicos

La obra está escrita en Sol menor, tonalidad en la que el arreglista alterna la escala natural y la armónica. El ámbito del espiritual es de *f2* a *g5*. El tema se expone al principio de la pieza en la cuerda de los bajos y sigue repitiéndose en forma de *ostinato* durante una gran parte de la obra (c. 1-32, 53-66). El tema del espiritual está construido básicamente sobre los intervalos tercera menor y segunda mayor y los grados I, III, IV, V y VII (*g, b, c, d, f*), por lo tanto encaja con el modelo de pentatónica que según Nettl es uno de los más típicos en la música africana (1973: 171). Cabe señalar que la pentatónica está tan presente en el espiritual -en el tema, los *ostinatos*, la armonización- que incluso podría decirse que la obra se basa en giros melódicos pentatónicos, no

claramente presentes solamente en los compases 43-44 y 47-52. Los intervallos melódicos típicos para el espiritual son las ya mencionadas tercera menor y segunda mayor, sobre las que se basan también las dos *llamadas* en la parte *B* de la obra. Otro intervalo melódico característico en la pieza es la cuarta. Debemos destacar también la importancia de la segunda menor por la línea descendente cromática en la voz de los bajos en la parte *B* de la obra (c. 48-52).

Aspectos métricos y rítmicos

Referente a la metro-rítmica, el espiritual es bastante complejo. El arreglista usa métrica compuesta a través de la fórmula 4/4 3/4 4/4 4/4. Dicha fórmula se mantiene durante la primera (*A*) (con una excepción del c. 28b donde aparece el 2/4) y la tercera (*C*) parte de la obra. En la segunda parte (*B*) Hairston realiza dos cambios. En el c. 33 entra 4/4 para pasar al 3/4 en el c. 47. En el c. 53 (principio de la parte *C*) regresa la fórmula 4/4 3/4 4/4 4/4. El espiritual contiene un ritmo bastante característico donde la célula más común es la síncopa. Las fórmulas rítmicas más frecuentes son la síncopa de corchea negra corchea, la negra ligada a una corchea y la célula negra con puntillo corchea ligada a una negra (). Hairston usa también muchos silencios -parte del tema de la obra- y ligaduras, incluso enlaces de figuras breves con figuras largas.

Lenguaje armónico

Hairston construye la obra básicamente sobre T, S y D. Hace uso también del II, K64, VI+, VII, III y D° (dominante menor). Los acordes empleados son acordes de quinta, séptima y novena. Es preciso destacar que se utilizan *blue notes* justamente en la parte donde se emplea la técnica *llamada-respuesta* y que de este modo se aporta todavía más color al fragmento. Debemos anotar que la construcción armónica no supone un mero ejercicio, sino que responde a las necesidades del texto. El arreglista piensa el desarrollo armónico en el conjunto de la obra creando diferentes puntos de tensión con las distintas posiciones del acorde. Un ejemplo de ello es la posición del acorde sobre la palabra “Lord” en el c. 53. En el apartado 5.2.1.3.a del presente estudio se concreta cómo se lleva a cabo esta planificación.

Textura y tempo

La versión de “Elijah Rock” es para coro mixto *a capella* sin solistas. La textura del espiritual es homófona e incluye *ostinatos* con colchones armónicos, la técnica *llamada-respuesta* (c. 33-40), *divisi* (en la cuerda de las sopranos), unísonos (c. 25, 44-47) y muchas duplicaciones a la octava (c. 13-24, 29-34, 37-42, 53-60). El arreglo tiene una construcción bastante curiosa, por lo que a continuación la describiremos de una forma más detallada. Hairston empieza la obra con el tema en los bajos. Poco a poco añade a todas las demás cuerdas, primero a las sopranos (c. 5), luego a los tenores (c. 13). Con la entrada de las altos (c. 17) las sopranos se dividen en dos. Cabe señalar que hasta el c. 24, el tema sigue en los bajos que lo repiten en forma de *ostinato* sobre el que se añaden las demás voces. A partir del c. 24, el desarrollo de la obra sigue, pero el tema pasa por las sopranos (c. 25-28) y por los tenores, duplicados por los bajos (c. 29-32). En los compases 33-40 se hace uso de la técnica *llamada-respuesta* típica en la música africana. La primera *llamada* se interpreta por las sopranos y las altos, a las que contestan los bajos (c. 33-36). La segunda vez la *llamada* sigue en las mujeres, mientras la *respuesta* viene en sopranos, altos y bajos (c. 37-40). Tras llegar a la culminación (c. 53), donde el tema está en tenores y bajos, las voces empiezan a retirarse poco a poco, quedándose el tema nuevamente en bajos. En la repetición de la cifra 2 cantan solo las sopranos y los bajos. La obra termina con el tema en la cuerda de los bajos.

Hairston no hace ninguna referencia en cuanto al *tempo* del espiritual ni al principio ni durante la obra. Sin embargo, teniendo en cuenta las características relativas a la metro-rítmica, la notación y el texto, el *tempo* de la pieza es rápido.

Dinámica

Debemos señalar que “Elijah Rock” se construye partiendo de un gran desarrollo de la dinámica. El arreglo muestra un rango del *pp* al *ff* y un desarrollo gradual de la dinámica que llega a su culminación y luego disminuye. La canción empieza en *pp* seguido por *p* (c. 13), *mp* (c. 17 con anacrusa), *mf* (c. 21 con anacrusa) y *f* (c. 25). En el c. 29 la dinámica ya ha alcanzado el *ff* seguido por *f* (c. 33), *decrescendo* (c. 42), *crescendo* (c. 43) y *forte* (c. 45 con anacrusa). La culminación en el c. 53 lleva la indicación de *ff*, seguida por *mf* (c. 17 con anacrusa), *mp* (c. 21 con anacrusa) y *p* (c.13). La canción termina en *pp*.

Articulaciones

Hairston no indica las articulaciones en el arreglo, pero estudiando la metro-rítmica y la textura de la obra se puede concluir que la articulación principal es el *non legato* y que la exposición del tema exige el uso de ligeros acentos para que las síncopas puedan articularse con claridad.

Prosodia

La acentuación métrica de la letra coincide con la métrica musical (excepto en el c. 43, donde el acento musical en los tresillos coincide con la primera sílaba de la palabra “Elijah”). El arreglista hace coincidir las palabras “Lord” y “Elijah” con los colchones armónicos en las voces femeninas, palabras con las que empiezan y concluyen la mayoría de las frases del espiritual. En dos secciones de la pieza, dichas palabras se superponen, así la interpretación de la obra llega a representar la importancia de ambas figuras.

j. “DANIEL, DANIEL, SERVANT OF THE LORD” (arreglo de U. S. Moore)

i. Aspectos poéticos

El arreglo del espiritual “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” (“Daniel, Daniel, siervo del Señor”) (Anexo XXXV) pertenece a Undine S. Moore y está publicado en 2002 en Nueva York por la *Oxford University Press*. La obra contiene el siguiente texto:

“Oh, the king cried,
“Oh! Daniel, Daniel,
Oh! Daniel, Daniel,
Oh! A-that-a Hebrew Daniel,
Servant of the Lord!” (R)

Among the Hebrew nation,

One Hebrew, Daniel, was found.
They put him in a-the lion's den.
He stayed there all night long.

Oh, the king cried,
“Oh! Daniel, Daniel,
Oh! Daniel, Daniel,
Oh! A-that-a Hebrew Daniel,
Servant of the Lord!” (R)

Now the king in his sleep was troubled,
And early in the morning he rose,
To find God sent a-his angel down
To lock the lion's jaws!

Oh, the king cried,
“Oh! Daniel, Daniel,
Oh! Daniel, Daniel,
Oh! That Hebrew Daniel,
Servant of the Lord! (R)” (en Hogan, 2002: 101-109)

(“Oh, el rey gritó,
“Oh, Daniel, Daniel,
Oh, Daniel, Daniel,
Oh, ese hebreo Daniel,
Siervo del Señor”

Entre la nación hebrea
Un hebreo, Daniel, fue encontrado.
Le metieron en la guarida del león
Se quedó ahí toda la noche.

Oh, el rey gritó,
“Oh, Daniel, Daniel,

Oh, Daniel, Daniel,
Oh, ese hebreo Daniel,
Siervo del Señor”

Ahora, el rey en su sueño se turbó,
Y temprano por la mañana se levantó
Para encontrar que Dios envió a su ángel
Para cerrar la boca del león!

Oh, el rey gritó,
“Oh, Daniel, Daniel,
Oh, Daniel, Daniel,
Oh, ese hebreo Daniel,
Siervo del Señor”)

La estructura de la letra del espiritual se basa en la alternancia de un refrán y dos estrofas. La organización poética de las estrofas es *abcd* y *abcb* respectivamente, mientras que la forma del refrán es *abbbc*, forma que en este caso, teniendo en cuenta la triple repetición del segundo verso, se acerca a la estructura de la balada anglo-celta llamada por Konen “cambio en el cuarto verso” (1965: 148). La diferencia que encontramos aquí consiste en el hecho de que al inicio del refrán hay un verso añadido. Mientras que la primera estrofa de la obra se basa en versos trimétricos, en la segunda encontramos tres versos trimétricos y uno pentamétrico. El refrán se construye sobre versos bimétricos y trimétricos.

“Oh, the kÍng crÍed, (2)
“Oh! Dániel, Dániel, (2)
Oh! Dániel, Dániel, (2)
Oh! A-thát-a Hébrew Dániel, (3)
Sérvant of the Lórd!” (2)

Amóng the Hébrew nátion, (3)
One Hébrew, Dániel, was fóund. (3)
They pút him in a-the líon´s dén. (3)

He stáyed there áll night lóng. (3)

Oh, the kíng críed, (2)

“Oh! Dániel, Dániel, (2)

Oh! Dániel, Dániel, (2)

Oh! A-thát-a Hébrew Dániel, (3)

Sérvant of the Lórd!” (2)

Now the kíng in his sléep was tróubled, (3)

And éarly in the mórning he róse, (3)

To fínd Gód sént a-his ángel dówn (5)

To lóck the líon’s jáws! (3)

Oh, the kíng críed, (2)

“Oh! Dániel, Dániel, (2)

Oh! Dániel, Dániel, (2)

Oh! Thát Hébrew Dániel, (3)

Sérvant of the Lórd! (2)”

En el texto de este espiritual hay versos que incluyen palabras que no pertenecen al inglés literario: “Oh! A-that-a Hebrew Daniel”, “They put him in a-the lion’s den”, “To find God sent a-his angel down”. De acuerdo con los estudios de varios autores sobre el lenguaje de los esclavos y sus canciones (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), “a-that-a”, “a-the” y “a-his” pueden formar parte de algún dialecto, pueden haberse memorizado por los esclavos partiendo de la sonoridad de las palabras, o ser fruto de la búsqueda de un patrón rítmico determinado. Puesto que la palabra “a-that-a” aparece en la última repetición del refrán como “that”, es más probable que se trate de la tercera o de la primera opción. Sin embargo, no excluimos la posibilidad de la búsqueda de células rítmicas determinadas a través del uso del dialecto.

La temática del espiritual guarda una relación directa con el Antiguo Testamento y más concretamente con el Libro de Daniel (*Santa Biblia*, 2004: 1115), la naturaleza y la experiencia religiosa de los esclavos. Thurman estima que esta canción es relevante para dicha experiencia, puesto que aquí se habla del Dios libertador y la lógica nos lleva

a la conclusión de que si el Señor ha ayudado a los hebreos, ayudará también a los esclavos afroamericanos (1975a: 15). En la línea de Thurman, Tirro afirma que si la fe salvó a Daniel, igualmente protegerá a los negros durante la época de la esclavitud (2007: 33). Cone y Fisher coinciden en que la letra de este espiritual guarda entre líneas la fe y la esperanza en la liberación de la esclavitud (Cone, 2008: 33; Fisher, 1990: 52).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La estructura del espiritual se basa en la alternancia refrán-estrofa y la forma musical es *AA'BA'B'A''A'''*. Las partes de la obra se distribuyen del siguiente modo: *A* (c. 1-9) *A'* (c. 10 con anacrusa-17) *B* (c. 18-29) *A'* (c. 30 con anacrusa-37) *B'* (c. 39 con anacrusa-46) *A''* (c. 47 con anacrusa-54) *A'''* (c. 55 con anacrusa-67). La preculminación se encuentra en los compases 59-60 y se subraya a través de la textura (todas las voces están en un movimiento cromático ascendente), la dinámica (*ff* seguido por un *crescendo*) y la agógica (uso de *allargando*, una *fermata* y una cesura después de la *fermata*). La culminación (tanto emocional como dinámica) está al final de la obra (c. 66 con anacrusa-67). Moore la prepara a través de la dinámica [contrastes dinámicos en la repetición del motivo sobre el texto “Servant of the Lord” (*f-p*), seguidos por *ff-crescendo-fff*] y la agógica [*Very broadly with great power* (“Muy ampliamente con mucha fuerza”)].

Aspectos melódicos

El espiritual “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” está escrito en Fa sostenido menor y se basa en la escala natural de la tonalidad (la escala armónica aparece sólo en los compases 21 y 60 a través de la nota *eis*). El ámbito de la voz en la obra es *fis2-a5*. La nota más grave forma parte del refrán, por lo tanto se repite varias veces, mientras que la nota más aguda aparece una vez en el refrán (c. 47), en la preculminación y en la culminación de la pieza. El tema de la obra se basa en los grados I, III, IV, V, VII (*fis, a, h, dis, e*) y su sonoridad es pentatónica. Los intervalos melódicos típicos en la pieza son los que construyen el tema: tercera menor, segunda mayor, quinta justa y cuarta justa. Hay que señalar que la arreglista hace uso de movimientos basados en segundas

menores (c. 11, 56-60) por lo tanto estas últimas desempeñan también un papel muy importante en la intervállica del espiritual.

Aspectos rítmicos y métricos

El arreglo está escrito en *alla breve*, compás que se mantiene hasta el final de la obra. Las figuras rítmicas que la arreglista usa abarcan desde una semicorchea hasta una redonda, siendo las negras y las corcheas las figuras más comunes del arreglo. Las células rítmicas más características son las que contienen ligaduras y aquellas con ritmo sincopado: síncopa de corchea negra corchea ligada a dos corcheas, blanca ligada a dos corcheas, dos corcheas ligadas a una nota de mayor valor (negra o redonda), corchea negra con puntillo ligada a una negra.



Hay que añadir que Moore hace también uso de silencios que muchas veces abarcan compases enteros.

Lenguaje armónico

La armonía de la obra se desarrolla mayoritariamente sobre la relación de los acordes T-S, donde prevalecen las cadencias plagales. En su primera aparición, el refrán está construido exclusivamente sobre los acordes de T y S, hecho que refuerza la sonoridad pentatónica del espiritual. La D aparece por primera vez en la estrofa (c. 21) y se repite una vez más en la preculminación de la canción, en el c. 60. En toda la obra excepto en los compases mencionados, la dominante aparece como D° (dominante menor) o sin la sensible. En el espiritual Moore aplica también acordes de séptima, de novena y acordes dobles.

Textura

El arreglo es para coro mixto *a capella* y dos solistas: tenor (c. 22 con anacrusa-29) y bajo (c. 39 con anacrusa-46). La textura es homófona. Aun así, en la parte B de la pieza Moore hace uso de la técnica *llamada-respuesta* característica en el canto africano, siendo la *llamada* la parte solista (c. 22 con anacrusa-27) y la *respuesta* la intervención

de todo el coro -junto con el solista- al unísono y respectivamente a la octava (c. 28 con anacrusa-29). Lo mismo observamos en la parte *B'* donde la *llamada* se canta por el solista (c. 39 con anacrusa-44) y la *respuesta* por parte de todo el coro -nuevamente al unísono y a la octava- junto con el solista (c. 45 con anacrusa-46). Conviene anotar que en la parte *A'* del espiritual, que coincide con el refrán, también figura un acercamiento al canto responsorial en el juego que se forma entre los bajos y la entrada de todo el coro (c. 15 con anacrusa-17, 35 con anacrusa-37). La arreglista hace uso del mismo juego, esta vez entre los tenores y el coro, para preparar la culminación de la obra (c. 61 con anacrusa-63). En los compases 54-55 emplea una imitación entre los tenores y las sopranos que no se desarrolla en sentido polifónico, sino que anuncia el arranque de un proceso de acumulación gradual de las voces del coro. Después de analizar la textura de la pieza, hemos de señalar que los unísonos y las duplicaciones en octava desempeñan un papel muy importante en la textura de la obra no sólo en las secciones responsoriales, sino en la totalidad del espiritual. Así mismo, Moore hace uso de un *ostinato* rítmico en la parte *B* (c. 18-27) y del *divisi* durante toda la obra y en todas las cuerdas del coro.

Tempo

El *tempo* indicado al principio de la obra es *Moderately Fast* (“Moderadamente rápido”). El primer cambio agógico se encuentra en la anacrusa del c. 39 donde, con la entrada del bajo solista, la arreglista indica *more slowly* (“más lento”). El *tempo primo* vuelve en el c. 47 con anacrusa con el refrán de la obra. En el c. 59 Moore señala *allargando* que después de dos *fermatas* vuelve al *tempo* anterior en el c. 61. La última indicación agógica -*Very broadly with great power* (“Muy ampliamente, con mucha fuerza”)- se halla en la anacrusa del c. 66 y coincide con la culminación de la obra. Destacamos también la presencia de *fermatas* en los c. 44 y 46 y en la preculminación de la obra (c. 60). Asimismo, Moore utiliza cesuras (c. 29, 42, 60). Como hemos mencionado, la cesura del c. 60 en la cuerda de los tenores subraya todavía más la preculminación, separándola de la preparación de la culminación del espiritual.

Dinámica

El rango dinámico de la canción se mueve entre el *ppp* (principio de la parte *B*) y el *fff* (final y culminación de la obra). El espiritual empieza en *mp*, seguido por un *crescendo* en el segundo compás. En el c. 6 Moore indica otro *crescendo* que llegará a un *mf* en el c. 8. De manera parecida a como sucede al inicio de la obra, la parte *A'* empieza en *p*, seguido por un *crescendo* en el c. 10. La siguiente indicación dinámica la encontramos en el comienzo de la parte *B*. Aquí, como ya se ha dicho, se señala *ppp* en la entrada de las mujeres. En el c. 22 con anacrusa empieza a cantar el tenor solista en una dinámica *mp*, mientras las voces masculinas le acompañan en *p*. Se observa un nuevo cambio dinámico en la entrada de todo el coro en el c. 28 con anacrusa, donde Moore señala *f*. En la repetición de la parte *A'* se hace uso de los mismos matices que en su primera aparición: la parte empieza en *p* seguido por un *crescendo* en el c. 30. La parte *B'* comienza con el solo del bajo en *p* y, hasta el final de la sección, no encontramos otra indicación dinámica. La parte *A''*, que coincide con el refrán de la obra, empieza en *ff* y mantiene la misma dinámica hasta el c. 53, donde Moore indica *mp*. La última parte del espiritual es la más rica de toda la obra en cuanto a cambios dinámicos. La parte empieza en *p*. En los compases 56-58, en la entrada de cada una de las voces, se señala “gradually increasing in power” (“aumentando poco a poco la fuerza”), para llegar al *ff* en el c. 59 seguido por un *crescendo*. En el c. 62 figura un *f*, seguido por un *p* con la finalidad de conseguir un contraste en la repetición del mismo motivo. Los últimos dos compases con anacrusa empiezan en *ff*, que se desarrollará a través de un *crescendo*, para llegar a un *fff* al final de la obra.

Articulaciones

La articulación principal del espiritual es *legato*. Aun así, para subrayar partes del texto y especialmente el nombre “Daniel”, Moore recurre a los acentos. Aparte de estos últimos, hace una indicación muy interesante que ayuda al coro a conseguir el carácter de los fragmentos: en el c. 18 señala *a very soft rhythmic chant* (“un canto rítmico muy suave”). Cuatro compases después (c. 22) la indicación es *a soft rhythmic chant* (“un suave canto rítmico”). Es interesante que la primera indicación se acompañe por una dinámica *ppp*, mientras que la segunda coincide con el matiz *p*. Así mismo, es preciso señalar que en el c. 45, además de emplear acentos, Moore indica “deliberately and well

marked” (“deliberadamente y bien marcado”), hecho que nos hace concluir que no todos los acentos en el espiritual tienen que interpretarse de la misma manera.

Prosodia

Hay que destacar que, por el uso de las síncopas, los acentos métricos de la letra no siempre coinciden con los tiempos fuertes del compás, pero a pesar de ello las palabras que llevan acentos poéticos están subrayadas a través del ritmo, la articulación (acentos) o la dinámica. Por todo ello, la relación texto-música está muy lograda. Hacemos hincapié en el hecho de que al pie de página Moore indica que el nombre Daniel a veces se pronunciará con tres sílabas: Dan-i-el = Dan-i-yul. De hecho, analizando la manera en que relaciona el texto con la música, encontramos que la arreglista divide el nombre Daniel de dos maneras: Dan-iel y Dan-i-el. Consideramos que con la separación de la palabra en tres sílabas de la manera expuesta, Moore subraya el origen hebreo del nombre: por una parte, la pronunciación indicada /Daniyul/ se acerca a la hebrea /Daniyyel/ (Schiller-Szinessy, 2009: 89) y, por otra, se enfatiza el significado de Dan-i-El en hebreo (“Dios es mi juez”) (Mac Arthur, 2004: 1104; Strong, 2007: 31).

k. “I WANT TO GO TO HEAVEN” (arreglo de J. Karai)

i. Aspectos poéticos

La versión de “I Want To Go To Heaven” (“Quiero ir al Cielo”) (Anexo XXXVI) que analizaremos en este estudio pertenece a József Karai y está publicada en el año 1978 en Budapest por la editorial *Musica*. La obra está dedicada al coro mixto de la Casa de Cultura y Deportes *Erkel Ferenc* de Szombathelyi y a su director Rezsőnek Horváth, tal y como se indica por la editorial (en Karai, 1978: 29), y contiene el siguiente texto:

“I want to go to heaven, when I die,
I want to go to heaven, when I die,
I want to go to heaven, whan I die,
Good Lord, when I die.

I want to see my Mother, when I die,
I want to see my Mother, when I die,
I want to see my Mother, when I die,
Good Lord, when I die.

Good Lord, when I die,
Good Lord, when I die,
Good Lord, when I die,
Good Lord, when I die. (R)

I want to see my Father, when I die,
I want to see my Father, when I die,
I want to see my Father, when I die,
Good Lord, when I die.

I want to see my Brother, when I die,
I want to see my Brother, when I die,
I want to see my Brother, when I die,
Good Lord, when I die.

Good Lord, when I die,
Good Lord, when I die,
Good Lord, when I die,
Good Lord, when I die. (R)” (en Karai, 1978: 29-37)

“Quiero ir al Cielo, cuando me muera,
Quiero ir al Cielo, cuando me muera,
Quiero ir al Cielo, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera.

Quiero ver a mi madre, cuando me muera,
Quiero ver a mi madre, cuando me muera,
Quiero ver a mi madre, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera.

Buen Señor, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera.

Quiero ver a mi padre, cuando me muera,
Quiero ver a mi padre, cuando me muera,
Quiero ver a mi padre, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera.

Quiero ver a mi hermano, cuando me muera,
Quiero ver a mi hermano, cuando me muera,
Quiero ver a mi hermano, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera.

Buen Señor, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera,
Buen Señor, cuando me muera.”)

Al transcribir la letra del espiritual hemos omitido partes del texto de la *Introducción*, del *Divertimento* y de la *Coda*, al entender que el arreglista hace uso de él por razones musicales. El texto de la canción se basa en la alternancia en cuatro estrofas y un estribillo. La estructura de las estrofas es *aaab*, donde la *b* tiene función de muletilla o estribillo interior (“Good Lord, when I die”). La forma de las estrofas se relaciona con la estructura de la balada anglo-celta, llamada por Konen “cambio en el cuarto verso” (1965: 148). Por otra parte, puesto que las estrofas se repiten con el cambio de una sola palabra (“mother” se sustituye por “father” y luego por “brother”), observamos el principio de la “secuencia por parentesco” -otro punto en común con la balada anglo-celta-, descrito por la misma autora (Konen, 1965: 147). Sobre la repetición del estribillo interior se construye el refrán del espiritual. Así, su forma es *aaaa*. La estrofa de la obra contiene versos tetramétricos y un verso bimétrico, mientras que el refrán se basa exclusivamente en versos bimétricos:

“I wánt to gó to héaven, when I díe, (4)

I wánt to gó to héaven, when I díe, (4)

I wánt to gó to héaven, when I díe, (4)

Good Lórd, when I díe. (2)

I wánt to sée my Móther, when I díe, (4)

I wánt to sée my Móther, when I díe, (4)

I wánt to sée my Móther, when I díe, (4)

Good Lórd, when I díe. (2)

Good Lórd, when I díe, (2)

I wánt to sée my Fáther, when I díe, (4)

I wánt to sée my Fáther, when I díe, (4)

I wánt to sée my Fáther, when I díe, (4)

Good Lórd, when I díe, (2)

I wánt to sée my Bróther, when I díe, (4)

I wánt to sée my Bróther, when I díe, (4)

I wánt to sée my Bróther, when I díe, (4)

Good Lórd, when I díe, (2)

Good Lórd, when I díe, (2)”

La temática del espiritual guarda relación con ambos Testamentos y la experiencia religiosa de los esclavos. Según Thurman, el Cielo se relaciona con la libertad ante la opresión. El autor insiste en que para los esclavos afroamericanos el Cielo no es mera idea, sino algo material (1975b: 48). En la línea de Thurman, Cone estima que el Cielo

es para éstos, la promesa del Señor, su destino, su casa, la tierra con “calles doradas”, “puertas de perlas” y “largas togas blancas”, donde las familias se reencontrarán (2008: 88-89).

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La forma de la pieza se basa en la alternancia estrofa-refrán del siguiente modo: *Introducción* (c. 1 con anacrusa-8) *A* (c. 9-16) *A'* (c. 17 con anacrusa-24) *B* (c. 25 con anacrusa-32) *A''* (c. 33 con anacrusa-40) *A'''* (c. 41 con anacrusa-48) *B'* (c. 49 con anacrusa-56) *Divertimento contrapuntístico* -con *A* y *B* hacia la *Coda*- (c. 57-65), *Coda* (c. 66 con anacrusa-74). La preculminación de la obra se halla en los compases 69-70. El arreglista la prepara y subraya a través de la textura (diálogo entre hombres y mujeres), la armonía (acordes ajenos a la tonalidad), la dinámica (*crescendo* hacia el *f*) y la agógica (*ritardando* y *fermata*). La culminación (emocional y dinámica) se encuentra en los tres últimos compases de la canción y se subraya por Karai mediante la dinámica (*crescendo* hacia el *ff*), la agógica (*accelerando*) y la aparición de la nota más aguda del espiritual (*as5* en sopranos primeras).

Aspectos melódicos

La pieza está escrita en La bemol mayor. El ámbito de la voz es de *as2*, que aparece varias veces en los bajos, a *as5* que observamos en la cuerda de las sopranos primeras en la culminación de la pieza (c. 73-74). El tema de “I Want to Go to Heaven” está construido sobre los grados V, I, VI, III, II (*es, as, f, c, b*) y su sonoridad es pentatónica, hecho que relaciona el espiritual con las tradiciones africana y anglo-celta. Los intervalos melódicos característicos de la obra son los que construyen el tema: cuarta justa, tercera menor, segunda mayor y tercera mayor. Otros intervalos comunes son la quinta justa, la tercera menor y la segunda menor.

Aspectos rítmicos y métricos

La *Introducción* de la obra está escrita en 2/4. En el c. 9, donde empieza la parte *A*, el compás cambia a 4/4. Las figuras más comunes del espiritual son la corchea, la negra y la blanca. Gran parte del ritmo es sincopado y se basa en la célula corchea negra con puntillo, muchas veces seguida por negra con puntillo corchea (♩. ♩. ♩). El arreglista hace uso también de ligaduras y silencios.

Lenguaje armónico

Los acordes en los que se basa el espiritual están contruidos sobre todos los grados de la escala y son acordes de quinta, séptima y novena. En los c. 17-21 se forman acordes dobles por la presencia del bordón *as2-es3* en la cuerda de los bajos. Hay que destacar la presencia de la *blue note ces* (c. 29, 53, 61). En los compases 66 con anacrusa-70 observamos un proceso de acumulación de acordes ajenos al estilo desarrollado hasta este punto de la obra, que nos lleva a la preculminación del espiritual. La canción termina con la cadencia plagal S-T.

Textura

El arreglo es para coro mixto *a capella* y un solista tenor (c. 1 con anacrusa-9). Contiene partes homófonas y muestras polifónicas. Entre estas últimas destacamos las imitaciones (entre las sopranos y los tenores en la parte *A''*, y entre las sopranos y tenores, y bajos y altos en la *A'''*) y la superposición de las voces en el *Divertimento contrapuntístico*. Así mismo, se establece un juego *llamada-respuesta* entre las cuerdas masculinas y femeninas en las partes *B* y *B'* que coinciden con el refrán de la canción, y en la *Coda*. Hay que señalar también el uso del *divisi* en todas las voces, así como de los unísonos, de las duplicaciones a la octava (c. 63 con anacrusa-65), y del bordón ya mencionado (c. 17-21).

Tempo

La primera indicación de *tempo* es la de la *Introducción*, en cuyo inicio se señala *Rubato* (♩ = cca128). Al principio de la parte *A* Karai indica *Allegro* (♩ = 200). La agógica no muestra más cambios hasta el final del *Divertimento* donde se hace uso de un *ritardando* para volver al *tempo primo* un compás más tarde, al inicio de la *Coda*. En el c. 68 se indica de nuevo un *ritardando* que regresa a *a tempo* en la preparación de la culminación de la obra (c. 71). Acto seguido, Karai señala un *accelerando* que se mantiene hasta el final de la canción. Asimismo, hace uso de *fermatas* en la introducción (c. 4, 7, 9), al final del *Divertimento* (c. 65) y en la preculminación (c. 70) del espiritual.

Dinámica

El rango dinámico de la pieza se mueve entre el *p* y el *ff* (final y culminación de la obra). El espiritual empieza en *mf*. En los compases 2-3 y 4-5 Karai utiliza reguladores dobles seguidos por un *decrescendo* en el c. 7. La parte *A* de la obra empieza en *piano* que se mantiene hasta los compases 14-15, donde figura un doble regulador. De manera parecida, al inicio de la parte *A'* se indica *piano* seguido por un *crescendo* y un *decrescendo* en los compases 22-23. El refrán de la canción, que coincide con la parte *B*, está en dinámica *mf* hasta el c. 31, donde el arreglista indica un *decrescendo*. Al igual que las partes *A* y *A'*, *A''* empieza en *piano* que se mantiene hasta los compases 38-40, donde se emplean dos reguladores dobles. La siguiente parte de la obra empieza con un *mf* que evoluciona a través de un *crescendo* en el c. 44 hasta un *forte* (c. 44). En el c. 48 se señala otro *crescendo*. La dinámica se mantiene hasta el c. 56, donde Karai nuevamente indica *crescendo*. El siguiente cambio está al final del *Divertimento* (c. 64), donde a través de un *decrescendo* se llega a *piano*. La *Coda* empieza en *piano* que, mediante varias indicaciones de *crescendo*, se desarrolla hasta un *mf* (c. 67) para llegar al *forte* del c. 69. La obra termina en *ff* (c. 73) precedido por un *crescendo* (c. 72).

Articulaciones

Tras el análisis de la partitura, y en particular del carácter del espiritual y los *tempos* que el arreglista indica, concluimos que, mientras la articulación de la introducción de la

obra es *legato*, el resto de la canción exige *non legato*. Esta conclusión se refuerza por el hecho de que en momentos concretos Karai indica *legato*, a través del cual facilita la interpretación de las palabras que coinciden con más de una nota por sílaba. El arreglista hace uso también de muchos acentos.

Prosodia

La relación texto-música está muy lograda, puesto que los acentos poéticos de la letra están respetados y coinciden con los tiempos fuertes de la métrica musical. Cabe destacar que a pesar de ello, en gran parte de la obra, se subrayan las palabras “good” y “when” -que no llevan acentos poéticos- a través de acentos. Mediante el mismo recurso el arreglista destaca en ocasiones las palabras “my”, “want”, “brother” -recordemos que el pronombre “my”, según Harper y Fisher, tiene mucha importancia en el género del espiritual negro (en Fisher, 1990: 180-181)-. Sin embargo, llama la atención el hecho de que Karai no sólo destaca con frecuencia las tres palabras seguidas “Good Lord when”, sino que desde el c. 39 hasta el final de la obra (con dos excepciones en los compases 55 y 64), “Lord” siempre está acentuada.

I. “POOR MAN LAZRUS” (arreglo de J. Hairston)

i. Aspectos poéticos

La versión de “Poor Man Lazrus” (“Pobre hombre Lázaro”) (Anexo XXXVII) que analizaremos en la presente investigación pertenece a Jester Hairston y está publicada en el año 1950 en Nueva York por la editorial *Bourne Co.* El texto del espiritual es el siguiente:

“Poor man Lazrus sick and disabled,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
’Cause I’m tormented in the flame.

He had to eat crumbs from the rich man’s table
Dip your finger in the water, cool my tongue,

'Cause I'm tormented in the flame.

I'm tormented in the flame,
I'm tormented in the flame,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame. (R)

Rich man Divies he lived so well,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame.

And when he died he went straight to hell,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame.

I'm tormented in the flame,
I'm tormented in the flame,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame. (R)

Love to shout, I love to sing
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame.

I love to praise my heav'nly King,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame.

I'm tormented in the flame,
I'm tormented in the flame,
Dip your finger in the water, cool my tongue,
'Cause I'm tormented in the flame. (R)" (en Hairston, 1950: 2-6)

("Pobre hombre Lázaro, enfermo y discapacitado,

Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Tenía que comer migajas de la mesa del rico,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Estoy atormentado en la llama,
Estoy atormentado en la llama,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

El hombre rico Divies vivió tan bien,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Y cuando murió, fue directo al Infierno,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Estoy atormentado en la llama,
Estoy atormentado en la llama,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Me encanta gritar, me encanta cantar,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Me encanta alabar a mi Rey celestial,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.

Estoy atormentado en la llama,

Estoy atormentado en la llama,
Sumerge tu dedo en el agua, refresca mi lengua,
Porque estoy atormentado en la llama.”)

La obra se basa en seis estrofas y un refrán y todos ellos contienen la muletilla “Dip your finger in the water, cool my tongue/ ‘Cause I’m tormented in the flame”. La presencia de esta última relaciona la canción con la práctica responsorial africana donde las repeticiones de la *respuesta* adquieren la función de refranes o muletillas. La forma de las primeras dos estrofas es *aba*, mientras que la de las demás estrofas es *abc*. La forma del refrán es *aaba*. Este último se basa en la alternancia de versos bimétricos y un verso pentamétrico. Las estrofas contienen versos bimétricos, tetramétricos y pentamétricos:

“Póor man Lázzrus síck and disábled, (4)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
‘Cause I’m torménted in the fláme. (2)

He hád to éat crúmbs from the rích man’s táble (5)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
‘Cause I’m torménted in the fláme. (2)

I’m torménted in the fláme, (2)
I’m torménted in the fláme, (2)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
‘Cause I’m torménted in the fláme. (2)

Rích mán Dívies he líved so wéll, (5)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
‘Cause I’m torménted in the fláme. (2)

And when he díed he wént stráight to héll, (4)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
‘Cause I’m torménted in the fláme. (2)

I'm torménted in the fláme, (2)
I'm torménted in the fláme, (2)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
'Cause I'm torménted in the fláme. (2)

Lóve to shóut, I lóve to síng (4)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
'Cause I'm torménted in the fláme. (2)

I lóve to práise my héav'nly Kíng, (4)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
'Cause I'm torménted in the fláme. (2)

I'm torménted in the fláme, (2)
I'm torménted in the fláme, (2)
Díp your fínger in the wáter, cóol my tóngue, (5)
'Cause I'm torménted in the fláme. (2)''

En la letra de la pieza el hombre rico es llamado Divies. Puesto que en el Evangelio según Lucas no se menciona este nombre, es probable que el autor del espiritual haya modificado la palabra “dīves, divitis” (en latín “rico”, “opulento”) (Mir, 2009: 147) que aparece en el verso 16:19 del Evangelio o que simplemente se trate de un error de traducción.

Cabe señalar también que en la letra de la obra están presentes las simplificaciones por contracción “'cause” (muletilla) y “heav'nly” (sexta estrofa), y la omisión del pronombre “I” (quinta estrofa). Coincidimos con Johnson, el cual estima que la simplificación de las palabras en el género del espiritual negro se relaciona con el hecho de que el lenguaje de las obras muchas veces forma parte de los dialectos afroamericanos (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii). Además, partiendo de los estudios de varios autores (Krehbiel, 1914: 97, 127-129; Sandberg, 1927: xii; Fisher, 1990: 14; Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii), la simplificación “heav'nly” podría relacionarse también con la búsqueda de un patrón rítmico determinado, porque con la simplificación de la palabra se obtendría un ritmo sincopado, mientras que sin ella la blanca se dividiría en dos negras. Basándonos en el estudio de Krehbiel, la omisión del

pronombre “I” es resultado del intento de adaptación del verso a la melodía (Krehbiel, 1914: 97).

La temática del espiritual se relaciona con el Nuevo Testamento y, más concretamente con el Evangelio según Lucas (*Santa Biblia*, 2004: 1399-1400). Así mismo, encontramos relación con la experiencia religiosa de los esclavos. Por una parte, los afroamericanos oprimidos se identifican con Lázaro y, leyendo el texto, podríamos deducir que si los esclavos viven una mala vida en la tierra, recibirán una compensación en el Cielo (“Rich man Divies he lived so well /.../And when he died he went straight to hell”), algo a lo que también se refieren los versos citados de la Biblia (*Santa Biblia*, 2004: 1399). Por otro lado, la letra habla de la alabanza al Señor (“Love to shout, I love to sing/.../I love to praise my heavn’ly King”), algo que forma parte de los oficios religiosos de los afroamericanos.

ii. Aspectos musicales

Aspectos formales

La forma del espiritual es *AAB Coda* y las partes se distribuyen como sigue: *A* (c. 1- 8) *A* (c. 9 con anacrusa-16) *B* (c. 17-24) *Coda* (c. 25-40). La culminación (tanto emocional como dinámica) se encuentra al final del espiritual, en los compases 39 con anacrusa-40. El arreglista prepara y subraya el clímax a través de la dinámica (*piano-poco a poco crescendo* que se desarrolla hasta un *ff*), la textura (acumulación de las voces mediante un juego imitativo) y la armonía (presentación en diferentes alturas del primer motivo de la muletilla).

Aspectos melódicos

El espiritual está escrito en Sol mayor. Sin embargo, en la *Coda* la pieza modula a Si bemol mayor y luego a Do mayor, tonalidad en la que termina la obra. El ámbito de la voz es de g^2 , que aparece en la cuerda de los bajos en los momentos cadenciales, a g^5 que encontramos en la voz de las sopranos al inicio de la *Coda* (c. 26). El tema del espiritual está construido sobre los grados I, III, V, IV y II (*g, h, d, c, a*). Los intervalos melódicos comunes de la obra son los principales del tema: tercera mayor, cuarta justa,

octava justa, segunda mayor y segunda menor. Otros intervalos característicos son la tercera menor, la quinta justa y la sexta mayor.

Aspectos rítmicos y métricos

El espiritual está escrito en compás *alla breve* que se mantiene hasta el final de la obra. Las figuras rítmicas que el arreglista usa abarcan desde una corchea hasta una redonda. Las figuras más comunes del arreglo son las negras, las corcheas y las blancas. Hairston emplea silencios de corchea como parte de la síncopa silencio de corchea negra corchea (, célula que junto al grupo de diez corcheas que la preceden, forma parte importante de la rítmica del espiritual. Hace uso también de ligaduras en el c. 9 para facilitar la inserción del texto. Esto es un convencionalismo en la música coral.

Lenguaje armónico

En primer lugar hay que destacar que, como ya hemos mencionado, la obra está escrita en Sol mayor, pero en la *Coda* modula a Si bemol mayor (c. 35 con anacrusa-36) y luego a Do mayor (c. 37 con anacrusa-40). Hairston basa el espiritual sobre los acordes de T, S, K64 y D. A pesar de que la mayoría de éstos son de quinta, el arreglista emplea también acordes de séptima (D7) que a veces aparecen con la tercera omitida. Los enlaces más comunes de la pieza son T D7 T y T S K64 D7 T.

Textura

El arreglo es para coro mixto *a capella* sin solistas. La textura en gran parte de la obra es homófona. Aunque el arreglista no basa la pieza en diálogos solista-coro o coro-coro, en la parte *A* observamos la técnica *llamada-respuesta* típica de la tradición vocal africana. Para distinguir las dos partes del diálogo, Hairston expone la *llamada* en unísono y a la octava, en las cuatro voces como si se tratase de una voz solista, mientras que la *respuesta* está construida sobre acordes. Debemos destacar que en la *Coda* -parte construida con materiales del refrán- emplea un juego imitativo mediante la acumulación gradual de las diferentes voces (c. 29 con anacrusa-34). Asimismo, hace uso del *divisi* en las cuerdas de los bajos y de los tenores.

Tempo y dinámica

El *tempo* indicado al principio del espiritual es *Bright* ($\text{♩} = 108$) (“brillante”, “alegre”), *tempo* que se mantiene hasta el final de la obra. En otro orden de cosas, la dinámica se mueve en el rango del *p* al *ff*. La pieza empieza en *forte*, matiz que coincide con la primera *llamada* de la parte *A* (c. 1-4). Al inicio de la *respuesta*, figura un *mp* que se desarrolla hasta un *forte* para volver mediante un *decrescendo* al *mp*. En la segunda aparición de *A* Hairston hace uso del mismo desarrollo dinámico (c. 9 con anacrusa-16). La parte *B* empieza en *ff*. De modo parecido que en las *respuestas* en la parte *A*, al inicio de la *muletilla* el arreglista señala *mf*, matiz que se desarrolla hasta un *ff* y regresa a través de un *decrescendo* al *mf*. La *Coda* empieza en *ff*. En el c. 29 con anacrusa, al principio del juego imitativo, Hairston utiliza un *piano* seguido por *poco a poco crescendo*. Emplea la misma dinámica en la entrada de las sopranos (c. 29 con anacrusa) y los tenores (c. 31 con anacrusa). Al inicio del c. 30 con anacrusa -que coincide con la entrada de las altos- Hairston indica *piano*. El desarrollo dinámico en todas las voces llega a un *ff* en la culminación de la obra (c. 38). Este matiz se mantiene hasta el final de la pieza.

Articulaciones

Tras el análisis de la partitura y en particular del *tempo*, la rítmica y el carácter del espiritual, concluimos que la articulación principal de la pieza es *non legato*. Aun así, en el juego *llamada-respuesta* en la parte *A*, atendiendo a los valores de las figuras y a los *legatos* que Hairston indica, el coro debería realizar las *llamadas* en *legato*, mientras que las *respuestas* se interpretan en *non legato*. De esta forma se lograría un contraste entre ambas partes del diálogo. Asimismo, hay que respetar el *legato* que el arreglista señala en el c. 26.

Prosodia

La relación texto-música del espiritual está muy lograda, puesto que los acentos poéticos de la letra están respetados y coinciden con los tiempos fuertes de la métrica

musical, algunos de los cuales forman parte de síncopas. Aun así, encontramos una excepción en el c. 10, donde “he” cae sobre el tercer tiempo del compás (tiempo fuerte), mientras que “went” coincide con el cuatro tiempo (tiempo débil).

Hay que añadir que, en la muletilla del espiritual, el movimiento de las líneas melódicas aporta un significante adicional al significado del texto. Así, la expresión “Dip your finger in the water, come and cool my tongue” se representa siempre a través de un movimiento ascendente en sopranos y altos, lo que simboliza la esperanza, mientras que “‘cause I’m tormented in the flame” coincide casi siempre con un movimiento descendente en las sopranos, los altos y los tenores (con excepción del último compás de la obra). El silencio de corchea en la célula silencio de corchea negra corchea () representaría la ansiedad de Divies por el alivio (“cool my tongue”).

5.1.2. A modo de conclusión

Como hemos observado, la tesitura de los doce espirituales propuestos abarca un ámbito de *d2* a *h5*. El espiritual de ámbito más reducido es “I Can Tell the World” y las piezas de ámbito más amplio “Plenty Good Room” y “Wade in the Water”. Las formas, tanto poéticas como musicales, varían. Destacamos que las poéticas contienen elementos tanto de la tradición vocal africana como de la balada anglo-celta. A su vez, las musicales que no siempre coinciden con las poéticas incluyen desde la repetición con modificaciones de un mismo período (“Bye and Bye”, “Swing Low, Sweet Chariot”) o la alternancia entre refrán y estrofa (“Wade in the Water”, “I Want To Go To Heaven”) hasta formas más complejas como *Introducción AABACC’A’* (“Walk Together, Children”). Referente a las escalas, los arreglistas hacen uso tanto de los modos mayor y menor como de la pentatónica, presente en varias de las obras (“Plenty Good Room”, “Swing Low, Sweet Chariot”, “Wade in the Water”, “Were You There?”, “Elijah Rock”, “Daniel, Daniel, Servant of the Lord”, “I Want To Go To Heaven”). Respecto a la métrica, la mayoría de los espirituales están escritos en el compás de 4/4 o *alla breve*, pero hemos de señalar que están presentes también piezas que tienen cambio de compás e incluso un espiritual (“Elijah Rock”) basado en un sistema de compases. La rítmica de los espirituales varía, pero destacamos el hecho de que los arreglistas hacen uso de la síncopa en diez de las doce obras (las únicas excepciones son “My

Lord, What a Mornin'” y “Were You There?”). En cuanto al lenguaje armónico, éste varía según los arreglistas, pero varios de los espirituales contienen movimientos cromáticos y *blue notes*, y en casi todas las obras están presentes los acordes de séptima y novena. En “Walk Together Children” se emplean acordes de oncena, mientras que en “Were You There?”, “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” y “I Want To Go To Heaven” los arreglistas hacen uso también de acordes dobles.

En cuanto a la textura, en varios de los espirituales están presentes tanto la técnica *llamada-respuesta*, típica en la tradición vocal africana, como los *ostinatos* y los juegos imitativos entre las voces. Varias de las obras contienen también partes solistas: “Bye and Bye”, “Walk Together, Children”, “Swing Low, Sweet Chariot”, “Wade in the Water”, “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” y “I Want To Go To Heaven”. El *tempo* de las canciones engloba desde *Andante, ninnando* (♩ = 72), *Pesante* (♩ = 72) o *Rubato, very sustained* hasta *Lively* (♩ = 144). En relación a la dinámica, entre los doce espirituales hay piezas que presentan un rango entre *piano* y *forte* (“Plenty Good Room”, “Bye and Bye”, “Swing Low, Sweet Chariot”), pero hay también otras, cuyo desarrollo dinámico se mueve entre *pp* y *ff* (“Walk Together, Children”, “Elijah Rock”) o incluso entre *ppp* y *fff* (“Daniel, Daniel, Servant of the Lord”). Las articulaciones en las obras propuestas son *legato*, *staccato* y *non legato*. Los arreglistas hacen también uso de *tenutos* y acentos.

Antes de referirnos a la prosodia de las obras, hay que destacar que en la letra de varios de los espirituales están presentes palabras y expresiones que no pertenecen al inglés literario y son fruto de algún dialecto, de la memorización por los esclavos a partir de la sonoridad de las palabras o de la búsqueda de un patrón rítmico determinado. Los espirituales con más presencia de lenguaje dialectal son “My Lord, What a Mornin'” y “Daniel, Daniel, Servant of the Lord”. En cuanto a la prosodia, en la mayoría de las obras los acentos poéticos coinciden con los musicales. En varias de las piezas los arreglistas subrayan los pronombres “I” y “my” a través de la métrica musical, pronombres que según Harper y Fisher, desempeñan un papel importante en el género del espiritual negro (en Fisher, 1990: 180-181).

El análisis poético-musical que hemos expuesto en el presente capítulo sirve como guía orientativa que pueda ayudar a los directores de coro a elegir las obras que mejor se adaptan a las características de sus propias agrupaciones y las necesidades artísticas de los conjuntos. Asimismo, este análisis ayuda a los directores a adentrarse en

cada una de las obras y a comprender mejor su construcción, tanto poética como musical. Este capítulo está íntimamente ligado al capítulo posterior, puesto que cada análisis interpretativo necesita las bases del análisis poético-musical que aquí hemos expuesto.

5.1.3. Referencias bibliográficas

- Cone, J. (2008). *The Spirituals and the Blues. An Interpretation*. New York: Orbis Books
- Epstein, D. (2003). *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois Press
- Evans, A. L. (1972). *The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers With an Annotated Guide to the Performance of Selected Spirituals*. Tesis doctoral no publicada, University of Miami, Florida, EE.UU.
- Ewen, D. (1977). *All the Years of American Popular Music. A Comprehensive History*. New York: Prentice Hall Trade
- Fisher, M. (1990). *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Carol Publishing Group
- Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press
- Konen, V. (1965). *Puti amerikanskoi muzyiki. Ocherki po istorii muzikalnoi kulturyi SSHA*. Moskva: Muzyika
- Krehbiel, H. (1914). *Afro-American Folk Songs: A Study In Racial and National Music*. New York and London: G.Schirmer
- Mac Arthur, J. (2004). *La Biblia de estudio Mac Arthur*. Michigan: Portavoz
- Mir, J. M. (Ed. et al.) (2009). *Diccionario Ilustrado Latino-Español/ Español-Latino. Con latín eclesiástico*. Barcelona: Laurousse
- Nettl, B. (1973). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza
- Oliver, P., Harrison, M. y Bolcom, W. (1986). *The New Grove. Gospel, Blues & Jazz*. New York and London: W. W. Norton and Company

- Sandberg, C. (1927). *The American Songbag*. New York: Harcourt Brace & World Inc.
- *Santa Biblia* (2004). Michigan: Portavoz
- Schiller-Szinessy, S. (2009). *Catalogue of the Hebrew Manuscripts, Vol. I*. Charlestone: BiblioLife
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans. A History*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Strong, J. (2007). *Strong's Exhaustive Concordance of the Bible: The Exhaustive Concordance of the Bible. Dictionaries of the Hebrew and Greek Words of the Original, With References to the English Words*. Massachusetts: Hendrickson Publishers
- Thomas, A. J. (2007). *Way Over in Beulah Lan'. Understanding and Performing the Negro Spiritual*. Dayton: Heritage Music Press
- Thurman, H. (1975a). *Deep River*. Richmond: Friends United Press
- Thurman, H. (1975b). *The Negro Spiritual Speaks of Life and Death*. Richmond: Friends United Press
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook

5.1.4. Arreglos musicales

- Allain, R. (2006). *Spirituals. A Collection*. London: Novello
- Hairston, J. (1950). *Poor Man Lazrus*. New York: Bourne Co.
- Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press
- Karai, J. (1978). *Twelve Spirituals*. Budapest: Editio Musica
- Scherer, E. (1986). *Songs und Spirituals fuer gemischten Chor*. Darmstadt: Tonos- Musikverlag
- Smith, W. H. (1965). *Plenty Good Room*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company

5.2. ANÁLISIS DE DIRECCIÓN. PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

5.2.1. Análisis según la tipología propuesta

5.2.1.1. Espirituales que usan la técnica responsorial típica de la canción tribal africana

a. “I CAN TELL THE WORLD” (arreglo de J. Hairston)

El espiritual “I Can Tell the World” está escrito en compás *alla breve* y el *tempo* indicado al principio de la obra es *Lively* (♩ = 144), por lo tanto la pieza se dirige a dos. No obstante, puesto que la obra contiene muchas síncopas y de ahí cambios en la acentuación métrica, en ciertos lugares (por ejemplo compases 16-21) el director podría dejar de respetar el esquema de dirección para facilitar la correcta ejecución del ritmo. Dado que la metro-rítmica del espiritual es compleja, mientras el coro esté estudiando la obra en solfeo (con los nombres de las notas), el director debe asegurar la correcta ejecución rítmica: para ello hará uso de recursos como el *parlato* -con la sílaba “tu”-; la ejecución de los fragmentos en un *tempo* más lento; mediante palmas; y el aprendizaje por imitación. En este trabajo hay que prestar especial atención a los compases 16-21 y a los fragmentos que contienen ligaduras que llevan a un cambio en la acentuación. Una vez estudiada la obra en solfeo y antes de poner la letra, el director debería trabajar el espiritual en *parlato*, recitando el texto con el esqueleto rítmico de la pieza.

La *Introducción* del espiritual empieza en *pp*. En el primer compás entran todas las cuerdas, menos la de sopranos, y se mueven en un ritmo uniforme sobre tres notas consecutivas. Estos primeros compases (1-4) no manifiestan dificultades de entonación. Dificultades rítmicas pueden surgir en la ejecución de las primeras notas ligadas que aparecen en los compases 3 y 4. Es importante el trabajo previo de esta peculiaridad rítmica con los recursos ya expuestos, porque los acentos métricos sobre una parte débil del compás serán típicos a lo largo de todo el espiritual. Las notas ligadas deberían realizarse con un ligero acento sobre las notas del principio de cada ligadura, puesto que forman parte de ritmo sincopado y además porque coinciden con la palabra “this”, término clave para el mensaje del texto.

En estos cuatro compases de la *Introducción* el director tiene que prestar atención a la clara articulación del texto -a partir de una correcta pronunciación de todas las consonantes- que podría dificultarse por la dinámica indicada y el rápido *tempo*. El texto mencionado es la primera estrofa de la canción: “I can tell the world, / I can tell

the world, / I can tell the world about this". La dirección del fraseo debe guiarse hacia la palabra "this", subrayando "world", porque el significado de la letra incide en la intención del personaje de dirigir su mensaje al mundo. El sustantivo "world" coincide en la música con una negra que subraya la palabra, puesto que se precede por un movimiento de corcheas. Después de la negra, el arreglista indica un silencio de negra en todas las voces. El coro debe pronunciar la palabra "world" de una manera rápida y rítmicamente exacta para respetar el silencio y evitar que la negra se convierta en blanca o en cualquier otra figura mayor. El director tiene que velar también por el empaste y el sonido "redondo" de las tres voces, puesto que al encontrarse en un registro cómodo y dinámica *pp* los coristas pueden tender a cantar sin impostación. Ya que, como hemos mencionado, los compases 1-4 no deberían presentar problemas de entonación, a la hora de estudiar la obra en solfeo, este fragmento podría leerse conjuntamente por las cuerdas de tenores y bajos -ambas se mueven en terceras paralelas-, a los que luego se añadirá la cuerda de altos.

Después de la repetición de la *Introducción* empieza la parte *A* del espiritual. Aquí la dinámica de las tres cuerdas cambia a *mf* y las sopranos entran con el tema de la obra. La indicación dinámica de esta entrada es *fp* que mediante un *crescendo* se desarrollará hasta un *mf* en el c. 8. La nota de las sopranos es una nota pedal (*es5*) que va a durar cuatro compases. Para su correcta interpretación las sopranos deberían intentar no "abrir" la vocal "a", sino cantar el "a" con la posición de la "o" cuidando la calidad del sonido que no debería ser "rígido". Como observamos, en el c.5, Hairston indica un acento sobre la palabra "world" en las cuerdas de altos, tenores y sopranos. El acento tiene la función de subrayar la palabra, por lo tanto su ejecución no debería exagerarse.

A partir de la segunda parte del c. 9 hasta el final del c. 18 Hairston emplea un ritmo uniforme. Los compases 9-16 que preceden la preculminación de la obra podrían presentar varios problemas de entonación. En la línea de las sopranos el director debe asegurar la correcta entonación del *f5* en el c. 11. La afinación de la nota mencionada podría perjudicarse por la incorrecta emisión vocal. Para facilitar la realización del *f5*, las sopranos deben interpretar el *b4* del compás anterior con la posición del agudo. Para mantener el carácter de la frase, en el c. 14 las sopranos deberían ejecutar la octava *f5-f4* manteniendo la postura vocal. Referente a la línea de las altos, el director debe asegurar los compases 11-14. El primer obstáculo es la tercera disminuida en el c. 11 (*as4-fis4*), seguida por *g4* y *f4*. Para simplificar la ejecución, el director tiene que indicar a las

coristas que estos intervalos deberían pensarse de la siguiente manera: la tercera disminuida hacia su resolución, $g4$, y el paso de $g4$ hacia $f4$ como una segunda mayor descendente. También puede resultar problemático el paso de $g4$ a $a4$ en los compases 13-14, ya que $a4$ es una nota ajena a la tonalidad. Puesto que en el c. 14 la nota aparece en todas las cuerdas al unísono y a la octava, el director debe “pulir” muy bien la afinación del pasaje.

Las dificultades en la línea de los tenores en los compases 9-16 se relacionan tanto con la presencia de la nota ajena $a3$ (c. 14-15) como con los saltos interválicos que observamos en los compases 14-16. El director debe estar pendiente de la séptima menor descendente ($es4-f3$) -para cuya ejecución hay que mantener la posición de la nota anterior, como en la octava ya estudiada de la cuerda de las sopranos-, de la sexta mayor ascendente $f3-d4$ y de la cuarta descendente $d4-a3$. Los problemas de entonación en la cuerda de los bajos podrían estar relacionados con los saltos de quinta en los compases 9 y 14 ($g3-c3$, $c4-f3$). Hay que prestar especial atención a la primera de las dos quintas mencionadas, puesto que ésta es el primer salto interválico después de nueve compases de movimiento por grados conjuntos, y abarca la nota más grave del ámbito de la canción.

Respecto al ritmo del fragmento, es de suma importancia que se respeten todos los silencios de corchea indicados por el arreglista, procurando que las consonantes “s” (“this”, c. 9-10) y “d” (“blessed”, c. 12) se pronuncien al mismo tiempo por todo el coro, algo que debería facilitarse mediante el gesto de dirección. En el trabajo con los diferentes conjuntos de cuerdas y al unir a todo el coro, el director debe cuidar la afinación de la línea armónica, prestando atención a los acordes de séptima y a los intervalos disonantes que se forman entre las voces: la séptima menor $f3-es4$ entre bajos y sopranos (c. 9), la novena mayor $b3-c5$ entre tenores y sopranos (c. 10), la sexta aumentada $as3-fis4$ entre bajos y altos (c. 11), la quinta disminuida $fis4-c5$ entre altos y sopranos (c. 11), la cuarta aumentada $es4-a4$ entre tenores y altos (c. 14), la novena mayor $es4-f5$ entre tenores y sopranos (c. 14), la séptima menor $f3-es4$ entre bajos y altos (c. 15) y la quinta disminuida $a3-es4$ entre tenores y altos (c. 15). Hay que respetar la dinámica y los acentos indicados por Hairston. Aun así, teniendo en cuenta que la dinámica de los compases 11-13 es *forte*, para conseguir un mejor efecto dinámico en la preculminación de la obra, el fragmento al unísono en el c. 14 debería realizarse en *mf*, seguido por un *crescendo*.

Los últimos compases de la parte *A* que incluyen la preculminación de la obra, están basados en ritmo sincopado, varios movimientos cromáticos y movimientos por segundas menores y mayores, por lo tanto requieren especial atención por parte del director y del coro. Como ya hemos mencionado, el ritmo de este fragmento debería trabajarse en un *tempo* más lento y mediante los demás recursos ya expuestos, hasta que se consiga un buen ensamblaje entre las cuatro voces. En relación a la entonación, la cuerda de las sopranos es la que manifiesta menos dificultades. Aun así, el director debería asegurar la afinación del c. 18 -que forma parte de la preculminación del espiritual-, puesto que aquí Hairston emplea por primera y última vez en esta pieza el *divisi*. La dificultad del *divisi* se aumenta por el hecho de que la nota *ges5* en sopranos primeras es una *blue note* y que coincide con la nota más aguda de toda la obra.

Las dificultades de entonación en la cuerda de las altos se relacionan con el salto de quinta descendente *c5-f4* en el c. 16, el pasaje cromático ascendente (c. 16-18) y los movimientos cromáticos descendentes (c. 19-21). El director debería afinar con mucha atención las segundas menores de los pasajes cromáticos (y en los movimientos que contienen segundas tanto menores como mayores) no sólo en la cuerda de las altos, sino también en las demás voces, porque en caso contrario será más difícil conseguir la entonación correcta de la línea armónica. Las dificultades en la parte de los bajos son parecidas: aquí observamos un pasaje cromático ascendente (c. 16-18) y movimientos descendentes por segundas menores y mayores (c. 19-21). En la cuerda de los tenores, aparte de los movimientos cromáticos de los compases 19-21, se presenta otra dificultad por el salto de tercera menor *b3-des4* (c. 19) después de la aparición del *d4* en el compás anterior. La nota *des4* es ajena a la tonalidad e inicia los movimientos cromáticos descendentes (c. 19-21), por lo tanto su afinación es de suma importancia.

Después del estudio de cada línea melódica de los compases 16-22, a partir de la interválica y la textura del fragmento, en los compases 16-18 el director debe unir primero las sopranos con los tenores y las altos con los bajos, y luego hacer otras combinaciones entre las voces. Sin embargo, en los compases 19-22 hay que unir primero a las altos, los tenores y los bajos en diferentes combinaciones, prestando especial atención al conjunto tenores-bajos, puesto que las voces se mueven en tritonos paralelos que resuelven en la quinta justa *es3-b3*. Acto seguido, se añadirán las sopranos. En el trabajo por conjuntos (c. 16-22), el director debe cuidar la afinación no sólo de los tritonos mencionados, sino también de los demás intervalos armónicos disonantes y de los acordes del fragmento (sobre todo los acordes disminuidos, de

séptima y de novena). Los intervalos disonantes que requieren atención son los siguientes: la séptima menor *f4-es5* entre altos y sopranos (c. 16), la quinta disminuida compuesta *a3-es5* entre bajos y sopranos (c. 17), la séptima menor *b3-as4* entre bajos y altos (c. 18), la novena mayor *b3-c5* entre bajos y sopranos segundas (c. 18), la quinta disminuida *d3-as4* entre tenores y altos (c. 18), la séptima menor *d4-c5* entre tenores y sopranos segundas (c. 18) y la séptima menor *as4-ges5* entre altos y sopranos primeras (c. 18).

Respecto a la dinámica, es conveniente que el *crescendo* propuesto anteriormente se desarrolle hasta un *forte*. Este matiz tendría que coincidir con las palabras “to my soul” que forman parte de la preculminación y que culminan la frase (c. 18). Los siguientes cuatro compases deberían realizarse en *mf* debido a su semejanza con un eco. El director tiene que respetar todos los acentos señalados del arreglista, enfatizando el acento del *ges5* (c. 18), porque como ya hemos expuesto, se trata de una *blue note*. Aun así, la intencionalidad del fraseo debería desarrollarse hacia la palabra “soul” del mismo compás. Las últimas tres repeticiones del sustantivo “joy” (c. 19-22) no están acentuadas por el arreglista. A pesar de ello, las cuerdas de los bajos, los tenores y las altos podrían acentuar ligeramente la palabra, ya que el arreglista la acentúa tres veces seguidas en la preculminación y los compases 19-22 se asemejan a un eco. En beneficio de una realización rítmica y métrica más asequible de los compases 16-22, el director podría abandonar el esquema de dirección marcando sólo los acentos sobre las palabras “joy” (c. 16), “joy” (c. 17), “joy” (c. 17), “to” (c. 18), “soul” (c. 18), “joy” (c. 19), “joy” (c. 20), “joy” (c. 21) y “soul” (c. 21).

Después de la *fermata* en el c. 22, empieza la parte *B* de la obra. Como ya se ha dicho, la estructura de la tercera y de la cuarta estrofas -que coinciden con esta parte de la pieza- es responsorial y las *respuestas* adquieren la función de refranes o muletillas (“Yes, He did, oh Lordy yes He did.”). Hairston cambia el papel del solista, que primero se desempeña por los hombres y después de la *respuesta* de todo el coro, por las mujeres. En el c. 35 la *llamada* se hace otra vez por los hombres y después de la *respuesta* del coro, el último diálogo *llamada-respuesta* se canta por todas las voces juntas. La parte *B* de la obra no debería manifestar problemas de entonación en las líneas melódicas por una parte, porque la sonoridad de las *llamadas* es pentatónica y este hecho facilita su realización y, por otra parte, porque la *respuesta* se repite cuatro veces de modo literal. La única dificultad se podría relacionar con la línea de las sopranos en el c. 42, algo que estudiaremos más adelante.

La entrada de los hombres al principio de la segunda sección tiene que ser en *mp* y *non legato*. Es importante que las cuerdas de bajos y tenores consigan la clara articulación de todas las consonantes guiando el fraseo hacia la palabra “He”. La entrada de las demás voces no tiene que ser más fuerte que la de los hombres - respetando la indicación de *mp*- pero, aun así, la palabra “yes” en los principios de los compases 27 y 28 debería llevar un ligero acento. Para que se respete la exactitud rítmica y para que se consiga un contraste entre la *respuesta* y la siguiente *llamada*, el director debe asegurar la unificación del cierre en todo el coro. Tanto en esta primera aparición de la *respuesta* como también en las siguientes (c. 33-34, 39-40, 43-44), el coro tiene que conseguir una clara articulación y un buen empaste.

Como ya se ha dicho, en el c. 29 con anacrusa, la *llamada* -esta vez en ritmo sincopado- se interpreta por las cuerdas femeninas. Aparte de la clara articulación del texto en los compases 29 con anacrusa-32, las mujeres tienen que conseguir una ligera acentuación sobre “healed” y “raised”, porque estos verbos nos hablan de los milagros que hace Jesucristo. Después de la *respuesta* de todo el coro entra la siguiente *llamada* en tenores y bajos (c. 35-38). Mientras la primera y la segunda *llamadas* están construidas sobre las mismas notas (*es, g, b*), aquí el arreglista amplía el movimiento melódico incluyendo *f, d* y *c*. Hay que destacar que la línea armónica de la *llamada* se basa en un movimiento en cuartas paralelas típico en la música vocal africana. Puesto que dicha polifonía no es común en la música occidental, el director tiene que prestarle atención asegurando su correcta entonación. Respecto al desarrollo del fraseo, éste debería dirigirse hacia el sustantivo “mountain” -palabra subrayada por Hairston mediante la métrica (ritmo sincopado)-.

En el c. 39 entra de nuevo la *respuesta* del coro seguida esta vez por la *llamada* en todas las voces, *llamada* que coincide con la culminación del espiritual. Es interesante que Hairston construya esta última *llamada* sobre cuartas paralelas duplicando las voces (los tenores duplican a las sopranos a la octava, mientras que los bajos duplican a las altos). Para ayudar a la entonación del fragmento, el director podría ensayar con las sopranos y tenores, luego con las altos y bajos y, acto seguido, unir todas las voces, cuidando la afinación de las cuartas paralelas. Ha quedado claro que la dificultad de entonación de la culminación del espiritual se relaciona con la línea melódica de las sopranos en el c. 42. Aquí Hairston emplea la tercera menor *c5-es5* seguida por la segunda aumentada *es5-fis5*. Para facilitar la realización de la segunda aumentada, el director debería indicar al coro que en vez de pensar en el intervalo,

piense en la resolución del *fis5*. Hay que señalar que para que el *fis5* esté bien impostado, su posición debería prepararse al inicio de la culminación, en el *b4* del compás anterior. En cuanto a la línea armónica, hay que prestar atención a la afinación del acorde de séptima del c. 42 y a todos los intervalos armónicos que lo componen.

Otra de las dificultades de la culminación de la obra se relaciona con la articulación en el c. 42, donde prevalecen las consonantes “s” y “t” (“host to stop”). La “s” de “host” debería pronunciarse al mismo tiempo por todos los coristas. Asimismo, el director debe procurar que las dos “t” entre “host” y “to” no se conviertan en una sola consonante. Para clarificar la ejecución de este compás y subrayar la culminación, el director podría dejar de respetar el esquema, señalando cada una de las palabras mencionadas con gestos independientes.

En cuanto a la dinámica, las articulaciones y la agógica de la culminación, hay que seguir las indicaciones del arreglista y subrayar mediante acentos el verbo “told” y la primera sílaba de “Pharo’s”, así como desarrollar el fraseo hacia la palabra “stop” que coincide con la culminación de la frase (c. 42). La nota *fis5* -que coincide con el verbo “stop”- tiene que enfatizarse, puesto que es una *blue note* (por la enarmonía con *ges5*) y porque Hairston la subraya a través de un acento, *ff* y una *fermata* (del mismo modo el arreglista enfatiza las demás notas del mismo acorde). La *fermata* en el c. 42 debe cerrarse y su cierre tiene que indicar el sitio y el corte exactos de la consonante “p”. Los compases después de la culminación contienen la *respuesta* del coro en *pp* y *a tempo*. El director tiene que procurar que el sonido no salga con “aire” y que las voces suenen empastadas. La entrada de las sopranos después de la *respuesta* es la anacrusa para la repetición de la primera parte del espiritual. La obra termina con *fermata en forte*.

b. “PLENTY GOOD ROOM” (arreglo de W. H. Smith)

Ha quedado claro que, por una parte el ritmo de “Plenty Good Room” está construido a base de muchas síncopas y ligaduras y, por otra, los acentos métricos del texto y de la música no siempre coinciden. Por lo tanto, antes de poner la letra a la obra ya entonada en solfeo, el director debería trabajar el espiritual en *parlato* declamando el texto con el esqueleto rítmico de la pieza. Los compases más complejos rítmicamente son aquellos que contienen ligaduras que llevan a un cambio en la acentuación (c. 3, 9, 15, 27). Antes de poner la letra, mientras el coro esté estudiando la obra en solfeo, el

director debe asegurar la correcta ejecución rítmica de cada uno de estos compases. Para ello hará uso de recursos como el aprendizaje por imitación, el *parlato* -con la sílaba “tu”-, la interpretación del ritmo mediante palmas o la ejecución de los fragmentos en un *tempo* más lento.

La parte *A* de la obra se basa en un ritmo uniforme, pero podría presentar varios problemas de entonación. En el c. 3 en la cuerda de las alturas aparece *f4* natural, cuya afinación debe asegurarse por parte del director. Más complejo todavía es el movimiento descendente por segundas que aparece en los compases 3-5 (*f4-e4-d4-cis4-c4-h3*). Puesto que en la línea de los bajos observamos un movimiento bastante parecido (*c3-h2-b2-a2-g2*), con una diferencia sólo en el primer intervalo (al inicio del c. 4 una segunda mayor en alturas y segunda menor en bajos), ambas cuerdas pueden trabajarse juntas. De este modo la afinación se apoyaría en la armonía.

Los compases 4 y 5 llevan dificultades también en la línea de los tenores. Por una parte éstos comparten el movimiento descendente por segundas (*g3-fis3-f3*). Por otra parte, el salto de cuarta en el c. 5 (*g3-c4*) podría resultar problemático. El movimiento de segundas en el c. 4 unido a las líneas de las alturas y los bajos, forma dos acordes disminuidos. Si el director hace hincapié en este hecho y después de “pulir” las líneas por separado, las voces, el coro afinaría el fragmento con mayor facilidad. En cuanto al salto de cuarta en tenores, éstos deberían memorizar la altura del *c4* del compás anterior y simplemente volver a la misma nota.

La segunda mayor *h4-cis5* en el c. 6 podría convertirse en una dificultad para la cuerda de las sopranos, puesto que el *c5* aparece con una alteración ajena a la tonalidad. Para una ejecución más cómoda, el director debería hacer pensar a la cuerda que el intervalo es más “ancho” que la segunda menor que se formaría entre el *h3* y el *c4* natural. Encontramos otra dificultad en el mismo compás en la cuerda de las alturas, donde aparece una cuarta disminuida (*dis4-g4*). Una posible solución para encontrar la altura correcta de la nota es escuchar a las sopranos, puesto que la misma nota aparece medio tiempo antes en su línea. También es problemática la quinta disminuida en tenores (*e4-ais3*). Para una ejecución más cómoda, los tenores deberían pensar en la nota donde resuelve el *ais*: el *h3* del compás siguiente. Los compases 6-8 contienen varios saltos interválicos que el director debería tener en cuenta, pero el intervalo más problemático es la sexta menor en el c. 8a (*g3-h2*). La ejecución del intervalo podría facilitarse si los bajos pensasen que ambas notas que lo construyen forman parte del mismo acorde (T).

La intencionalidad del fraseo de la parte *A* debería llevarse hacia las palabras “Father’s” y “choose”. Teniendo en cuenta el significado de las palabras y la articulación señalada por parte del arreglista (acento en la palabra “in”, c. 3), la acentuación debería destacar en las siguientes palabras:

“Plénty good room! Plénty good room!
Plénty good room ín my Fáther’s kingdom
Plénty good room! Plénty good room!
So chóose your seat and sít dówn.”

Cabe anotar que el director debería trabajar la dicción de la frase “So choose your seat and sit down”, puesto que la consonante “s” aparece cuatro veces. La “s” debe ser corta y hay que diferenciar la pronunciación entre “seat” y “sit”.

Los primeros compases de la parte *B* (c. 9 con anacrusa-13) no presentan problemas de entonación, pero sí de empaste. Puesto que aquí, como ya hemos dicho, Smith hace uso de la técnica *llamada-respuesta* que llega a convertirse en *overlapping call-and-response* (*llamada y respuesta* que coinciden en parte) y el coro tiene que interpretar un diálogo entre las cuerdas masculinas y femeninas, los dos grupos tienen que estar muy bien empastados. Por lo tanto, antes de unir todas las voces, el director debería trabajar por separado con las cuerdas masculinas y femeninas. En estos compases es también de suma importancia la exactitud en las entradas de las voces. Analizando la tesitura de las cuerdas y los matices señalados, observamos que si las mujeres ejecutan el fragmento con la dinámica indicada (c. 10 en *p*, c. 12 en *mf*) no van a oírse con claridad. Por lo tanto, basándonos en la idea original de Smith, proponemos que la primera *respuesta* se ejecute en dinámica *mf*, mientras que la segunda se cante en *f*. Además, hay que destacar la importancia de las articulaciones que propone el arreglista: las *respuestas* en las mujeres tienen que ser cortas (Smith señala *staccato*) y precisas.

Los compases 14-15 presentan nuevas dificultades de entonación. En la línea de los tenores primeros figura un movimiento de segundas (*fis4-f4-e4-d4-cis4-c4-h4-c4*). Para que la primera nota del movimiento (*fis4*) esté afinada, los coristas deberían pensar que forma parte de un arpeggio menor (*h3-d4-fis4*) y tendrían que preparar la postura de la nota desde el comienzo del compás anterior con anacrusa. La nota más difícil de afinar de todo el movimiento de segundas mencionado es el *c4*. Para su correcta

ejecución, los tenores tienen que afinar bien la nota anterior (*cis4*) y mantener la misma postura vocal, tratando de sostener la tensión de la frase. Para afianzar la entonación de la línea melódica de los tenores primeros y después de haber trabajado la parte de los tenores segundos, el director tiene que unir la cuerda entera.

En la línea de los barítonos, como también en la de las altos, después de la aparición del *gis3* en el c. 14, pueden mostrarse dificultades en la afinación del *g3* en el compás siguiente. El director debería hacer pensar a los coristas que el intervalo entre el *fis-g* es más estrecho que el intervalo que se formaría si el *g* apareciese con un sostenido. Otro punto de apoyo para la correcta entonación de la nota sería la armonía, porque el *g* está presente en el primer tiempo del compás en sopranos y tenores y forma parte del mismo acorde (II). Puesto que entre los acordes en los que se basan los compases 14-15 hay acordes disminuidos, de séptima y de novena, el director tiene que “pulir” las líneas de cada una de las voces y luego, unir las de modos diferentes hasta que el fragmento suene “limpio”. En la afinación de este último, el director debe tener en cuenta que al cantar tanto las sopranos y los tenores segundos como las altos y los barítonos en octavas, sería crucial la correcta entonación de este intervalo. Además, es importante que se oiga bien y equilibrada la segunda mayor que se forma entre las altos y las sopranos en el c. 14 (*a4-h4*). Al llegar a la casilla de segunda de la parte *B*, el coro tiene que estar atento al cambio de articulación que el arreglista indica para subrayar la confirmación de la negación: “I wouldn’ be ready to die, no, no!”. El fraseo de esta parte debería desarrollarse hacia “wouldn’” (c. 15), subrayando las palabras “backslider” (c. 9-10), “liar” (c. 9-10), “tell” (c. 11), “call” (c. 14). Aun así, la intencionalidad debe mantenerse hasta el final de la frase (“die, no, no”).

La parte *C* del espiritual no contiene grandes dificultades de entonación. Esta parte de la obra está basada también en la técnica *llamada-respuesta* y es importante que el coro consiga un buen equilibrio entre las voces que construyen los diferentes acordes. Por lo tanto, el director debería “pulir” los *divisi* en sopranos, tenores y bajos y al juntarlos con las altos, buscar el empaste adecuado. Además, el coro tiene que respetar los contrastes dinámicos señalados por Smith entre las *llamadas* y las *respuestas*, para que la exclamación “Oh, my Lord” tenga más impacto. Es de suma importancia que el texto de los compases 17 con anacrusa-22 esté muy bien articulado, porque aquí la letra revela que aunque el personaje está lejos del Cielo, el Señor le afirma que hay espacio suficiente para todos. Respecto al fraseo de estos compases, se podrían dar dos opciones: llevar la intencionalidad de la semifrase hacia la palabra

“Lord”, o dar por hecho que esta palabra se subrayaría de manera natural por coincidir con el primer tiempo del compás siguiente y destacar por lo tanto el pronombre “my”. En ambos casos, las mujeres podrían recalcar las palabras “I’m” (c. 18), “here” (c. 22), “room” (c. 18 y 22) que están subrayadas por la métrica musical y contrastan los dos planos: el presente y el futuro de los esclavos.

En el principio de la *Coda* es importante destacar la exclamación “O, Glory!” que aparece en la parte de los tenores y los bajos en los compases 25-26. El c. 27 contiene un intervalo de mayor dificultad en la parte de las altos. Se trata de una cuarta aumentada (*f4-h4*), cuya ejecución podría facilitarse si las altos tomaran como referencia la nota *h4* que cantan las sopranos en los tiempos anteriores del mismo compás. En la línea de los tenores podrían aparecer problemas de entonación relacionados con las dos terceras menores que se forman entre las notas *h3-d4-f4* y el movimiento de segundas que aparece a continuación (*f4-e4-d4-cis4-c4-h3*). La entonación de las dos terceras menores seguidas puede facilitarse concienciando al coro de que se trata de un arpeggio disminuido. En cuanto al movimiento de segundas, hay que señalar que Smith hace uso de la misma secuencia que ya había aparecido en los compases 4-5. La única diferencia es que la parte de las altos esta vez se presenta en los tenores y que la línea de los bajos está subida una octava, por lo tanto hay que llevar a cabo el trabajo que ya hemos propuesto anteriormente.

Las dificultades en la preculminación de la obra están relacionadas con el *divisi* en la parte de las sopranos (especialmente con la segunda aumentada en la segunda voz en los c. 29-30) y la aparición de notas ajenas a la tonalidad en las líneas de las sopranos segundas, los tenores y los bajos (*cis*, *dis*). Para facilitar la interpretación de la segunda aumentada, las sopranos segundas deberían pensar en la resolución del *dis5* en la nota siguiente, *e5*. Con el objetivo de asegurar la afinación del fragmento, el director tiene que “pulir” la línea de las sopranos, luego juntarlas con las altos y, después de trabajar las cuerdas masculinas por separado y juntas, unir las cuatro voces. En estos compases, para aumentar la tensión, aparte del *crescendo* indicado por el arreglista, el coro podría cantar los dos primeros tiempos del c. 30 con *poco rallentando*. El calderón del c. 30 debería durar el tiempo suficiente para preparar la culminación del espiritual.

Las dificultades de afinación de los últimos compases de la obra se relacionan con los *divisi* en sopranos y tenores y con los tritonos que se forman en las líneas de las sopranos -primeras y segundas- y los tenores en el c. 30 (*g5-cis5*, *e5-ais4*, *e4-ais3*). La manera de conseguir la afinación correcta del intervalo sería pensar en su resolución en

el acorde cadencial (K64) del compás siguiente. Los demás problemas de interpretación en la culminación de la canción se relacionan con la expresión: la adecuada ejecución de los acentos -manteniendo la intencionalidad del fraseo-, de los calderones -sosteniendo la tensión y la afinación con la ayuda del apoyo diafragmático- y el carácter de la última confirmación de la pieza: “There’s room enough for all”. En cuanto a la duración de los calderones de los dos últimos compases, proponemos que se establezcan criterios de proporcionalidad en relación a las figuras sobre las que vienen indicados, por ende el calderón del último compás tendrá una mayor duración que los calderones del compás anterior. Dentro de esta proporcionalidad será el director el que establezca la duración exacta de cada uno de los calderones según la expresividad que quiera dar a la culminación del espiritual.

c. “BYE AND BYE” (arreglo de J. Karai)

Como ya se ha dicho, el espiritual “Bye and Bye” está escrito para coro mixto *a capella* y solista soprano. Para optimizar el tiempo de ensayo, la soprano debe estudiar su parte por separado (antes del ensayo) y el director debe añadir la voz solista al conjunto después de la lectura de la parte coral. Así mismo cabe destacar que, puesto que la pieza contiene un ritmo basado en la síncopa, después de ensayar el espiritual en solfeo y antes de añadir la letra, el director debe trabajar el texto con el esqueleto rítmico de la obra. También debe atender a las *respuestas* del coro (por ejemplo c. 5 con anacrusa-7) y a los fragmentos donde aparecen a la vez varias líneas rítmicas diferentes [c. 17 (en este caso trabajar el fragmento con sílabas), 34, 50, etc.]. En el caso de dificultades relacionadas con el ritmo durante el estudio en solfeo, podrían usarse los siguientes recursos: hacer al coro “hablar” el ritmo con la sílaba “tu”, ejecutarlo con palmas o ralentizar el *tempo* hasta que se consiga un ajuste rítmico adecuado.

La parte *A* de la obra no debería presentar problemas de entonación. Aun así, el director debe prestar atención a la línea de los bajos, puesto que éstos se separan en *divisi*, regresan al unísono y vuelven a separarse. Los bajos y los barítonos tienen que conseguir una correcta afinación tanto de los intervalos armónicos de quinta $g2-d3$ (c. 1-7), octava $g2-g3$ (c. 6) y sexta mayor $g2-e3$ (c. 6), como también de los pasos entre el unísono y la separación en *divisi*. Antes de unir las voces, el director tiene que asegurar también el ritmo del *A* -con los recursos que ya hemos expuesto-, especialmente los

compases 5 y 6, donde en las cuerdas femeninas aparecen una corchea con puntillo semicorchea, seguida por una síncopa (corchea negra corchea) y una corchea negra con puntillo (.

Antes de unir todo el coro, el director podría trabajar por separado del siguiente modo: por una parte con la cuerdas femeninas y, por otra parte, con los tenores y los bajos, puesto que las mujeres en los compases 5 con anacrusa-7 cantan en un ritmo uniforme y la mayoría de los intervalos armónicos que se forman entre ambas voces son consonantes. Al unir las voces en los compases 1-4, el director debe trabajar la afinación de las octavas -mantenidas durante los cuatro compases- que se forman entre las sopranos y tenores ($g4-g3$) y los tenores y la segunda voz de los bajos ($g3-g2$), pidiendo a los coristas que se escuchen. La afinación del fragmento se facilita por el arreglista mediante la dinámica indicada en los compases 2-4: después de un *decrescendo* Karai señala *piano* y, este último es precisamente el matiz que ayuda a los coristas a estar más concentrados y más atentos al sonido del conjunto.

Al unir todas las voces hay que vigilar la afinación de los intervalos armónicos disonantes que se forman entre las cuerdas: especialmente la séptima mayor $g2-fis3$ entre los bajos y los tenores (c. 5) y la segunda mayor $d4-e4$ entre las altos y las sopranos (c. 6). El coro debe respetar la dinámica señalada por Karai, puesto que ésta facilita la afinación, ayuda a la claridad del diálogo solista-coro y a la intencionalidad del fraseo. Atendiendo al significado del texto y a las acentuaciones poéticas y musicales, llegamos a la conclusión de que el coro tiene que destacar “lay” (c. 5) y llevar la intencionalidad hacia “heavy” (c. 6). Aun así, la tensión debería mantenerse hasta el final de la frase, la palabra “load” (c. 6). De forma análoga debería trabajarse la intencionalidad del fraseo de la *respuesta* en la totalidad de la obra.

La parte A_1 del espiritual empieza por la *llamada* de la solista -idéntica a la *llamada* anterior-, a la que contesta el coro. Las cuerdas femeninas del A' no deberían mostrar problemas de entonación, puesto que en el compás 8 con anacrusa las sopranos y las altos se mueven en sextas paralelas y los compases 9 y 10 son idénticos a los compases 5 y 6, ya analizados. Al principio de la parte el director debería centrarse en el salto de cuarta ($g2-c3$), seguido por dos terceras ($c3-e3-g3$) en la cuerda de los bajos. Se facilitaría la ejecución del intervalo de cuarta si el director se apoyase en la armonía y explicase a los tenores que se trata del enlace T-S ($g2-c3$). Para la correcta entonación de las terceras que siguen a la cuarta, los bajos deberían pensar en el arpeggio mayor que

se forma entre las notas $c3-e3-g3$. Puesto que la interválica de los compases 7-9 se basa en varios saltos, para conseguir una óptima afinación, los coristas de las cuerda tienen que preparar la posición del agudo ($g3$) al cantar el $g2$ y no cambiar la postura al volver una octava más grave ($g3-g2$).

La cuerda de los tenores también podría mostrar dificultades de entonación en los compases 9 y 10 donde figura un movimiento de segundas mayores y menores ($g3-fis3-g3-f3-e3$). Para conseguir una correcta ejecución de la segunda mayor $g3-f3$, el director puede explicar a los tenores que se trata de un intervalo más “ancho” que el intervalo anterior. Así mismo podría destacar la importancia del $f3$, pues es una *blue note* que da color al fragmento. Antes de unir las cuatro voces del coro, el director debería trabajar con las cuerdas femeninas y masculinas por separado y, luego, añadir a las cuerdas femeninas los tenores, puesto que en los compases 9-10 el ritmo de las tres voces es uniforme. Al unir las cuatro cuerdas, hay que prestar atención a los intervalos disonantes que se forman entre éstas. Especial atención requieren la séptima mayor $g2-fis3$ entre los bajos y los tenores (c. 9), la cuarta aumentada $f3-h3$ entre los tenores y las altos (c. 9) y la séptima menor $e3-d4$ (c. 10) que se forma entre los tenores y las altos. Asimismo, el director debe velar por la afinación de las octavas entre bajos, tenores y sopranos en el c. 9, y entre tenores y sopranos en el c. 10.

En la parte A_2 de la pieza tanto la *llamada* como la *respuesta* se exponen en la parte solista. Además, mientras que en la parte anterior el arreglista repite de modo literal la *llamada* del A , en A_2 ésta sufre modificaciones. Los problemas de ritmo y entonación que podrían surgir en la parte solista se relacionan con la exactitud de la célula rítmica semicorchea corchea con puntillo en el compás 11 y el salto de cuarta justa $e5-h4$ en el compás siguiente. Para facilitar la ejecución de la célula rítmica mencionada, el director debe recordar a la solista que la fórmula rítmica ya no es idéntica a la que conocemos de los compases análogos pertenecientes a las partes anteriores (c. 3, 7) y que, para entonarla de forma correcta, hay que pensar que la célula es muy corta. En caso de dificultades, para sentir mejor el cambio en la acentuación métrica, la soprano puede poner un ligero acento sobre el $d4$. En cuanto a la entonación de la cuarta justa, ésta se facilitaría recordando la altura del $h4$ que aparece dos tiempos antes, en el compás anterior. Para el trabajo de la *respuesta* en la parte solista, el director debe seguir los recursos ya expuestos referentes a la parte de las sopranos en los compases 5-6.

Los problemas de entonación que podrían manifestarse en la parte del coro se relacionan con las cuerdas de los tenores y los bajos. El director debe tener en cuenta la afinación de la *blue note* f_3 en la voz de los tenores (c. 13), puesto que ésta aparece en un movimiento de segundas ($f_3-g_3-a_3-g_3-f_3-e_3$) que empieza con f_3 . Para entonar de manera correcta el f_3 , los tenores deberían pensar que la segunda mayor que se forma entre g_3 y f_3 es más “ancha” que la segunda menor que aparece al principio del movimiento (c. 11). La línea de los bajos contiene varios saltos interválicos: la quinta justa ascendente (a_2-e_3), las dos terceras descendentes seguidas ($d_3-h_2-g_2$) y la cuarta justa ascendente (g_2-c_3). La ejecución de las dos terceras seguidas se facilitaría si los bajos pensasen que se trata de un arpeggio mayor descendente. En cuanto a la cuarta justa, los coristas pueden acudir a la ayuda de la armonía y pensar que se trata del enlace T-S.

Al unir todo el coro, el director debe prestar atención al enlace de los últimos dos acordes del c. 13, puesto que ahí es donde aparece la *blue note* en los tenores y forma una séptima menor con la voz de los bajos, que entran en este intervalo mediante un salto de tercera mayor. Referente a la dinámica del A_2 , el coro debe seguir las indicaciones de Karai y cantar en *piano* sobre la exclamación “oh”, mientras la solista lo hace sobre el texto “I know my robe’s goin’to fit me well/ I’m goin’to lay down this heavy load” empezando en *mf* para llegar mediante un *crescendo* al *forte* de la parte siguiente (c. 13-14). La ejecución del *più mosso* señalado en el c. 12 es de suma importancia puesto que en este fragmento, a través de la agógica, Karai subraya el significado del texto -“[sé que mi túnica] me quedará bien”- que como ya hemos expuesto, representa la fe en la recompensa por todo el sufrimiento de los esclavos. En este fragmento la solista debe llevar el fraseo hacia la palabra “well”.

De igual modo que en la parte A_2 de la pieza, en A_3 tanto la *llamada* como la *respuesta* se exponen en la parte solista. Además, esta última es una repetición casi literal -con una única excepción en el ritmo de los primeros dos tiempos del c. 15- de la línea de la solista perteneciente a la parte A_2 . La parte coral de A_3 podría manifestar problemas de entonación en las cuerdas de las altos, los tenores y los bajos. La voz de las altos contiene un movimiento de tres segundas menores seguidas por una segunda mayor ($g_4-f_4-f_4-e_4-d_4$) cuya ejecución debería trabajarse hasta conseguir una correcta afinación. Una vez lograda la afinación, las altos tienen que unirse con las sopranos para que la entonación de la línea quede afianzada.

Las dificultades en la línea de los bajos se relacionan únicamente con el compás 17 donde hay una segunda menor descendente seguida por un salto de quinta justa descendente. La segunda menor podría manifestar problemas de afinación por la presencia de la *blue note* *f4* en la línea de los altos en el compás anterior (c.16). Para evitar el problema, el director tiene que asegurar la entonación del intervalo antes de unir la cuerda de los bajos con la voz de los altos, o con las cuerdas femeninas. Al afinar la quinta justa, el director debe juntar los bajos con los sopranos y procurar que la octava compuesta (*h2-h4*) que se forma entre ambas voces quede afinada.

La dificultad en la parte de los tenores en A_3 se relaciona con el movimiento de segundas ascendentes en el c. 15 (*g3-a3-b3-h3*) y con la presencia de la *blue note* *b3*. Para afinar la nota que sigue a la *blue note* ayudaría la armonía, puesto que el acorde al que pertenece *h3* es la tónica. El arreglista facilita la entonación del fragmento mediante la dinámica pues, al ascender la línea, Karai indica *crescendo* y, al descender, señala *decrescendo*.

Al unir todo el coro, el director debe velar por la afinación de la línea armónica, prestando especial atención a los intervalos disonantes que se forman entre las voces: la séptima menor *c3-b3* entre bajos y tenores (c. 15), la cuarta aumentada *b3-e4* entre tenores y altos (c. 15), la séptima mayor *g3-fis4* entre bajos y altos (c. 16), la segunda mayor *e4-fis4* entre tenores y altos (c. 16), la séptima menor *g3-f4* entre bajos y altos (c. 16) y la séptima menor *fis3-e4* entre bajos y altos (c. 17). Asimismo, hay que cuidar el ritmo puesto que, como ya hemos apuntado, el conjunto de las diferentes líneas rítmicas en el c. 17 puede manifestar dificultades. En caso de problemas rítmicos, después del trabajo con cada cuerda por separado, el director debe unir a los sopranos con los tenores y “ajustar” ambas líneas hasta su perfecto ensamblaje. La parte coral del último compás de A_3 es una repetición casi literal del c. 1 de la obra. La única diferencia está en el hecho de que las voces empiezan a cantar en el segundo y no en el tercer tiempo del compás. Es por ello por lo que no lo hemos mencionado en el análisis de la parte.

Tras conseguir una correcta interpretación en cuanto a ritmo y entonación por parte del coro, el director puede sumar la parte solista. Es preciso señalar que de la misma forma que para destacar el texto “fit me well”, relacionado con la recompensa de los esclavos, Karai hace uso de *più mosso*, en el c. 16, al hablar del Infierno (“the gates of hell”) señala *ritardando* -que en el c. 18 se convierte en *ritardando molto* y de este modo subraya la palabra “heavy”- al que añade *decrescendo* en todas las voces menos

en la cuerda de los tenores. En la voz de estos últimos Karai indica un doble regulador que al coincidir con la exclamación “oh!” suena como un suspiro (c. 17).

En los compases 19 con anacrusa-26 Karai repite las partes A y A_1 diferenciándolas de su primera aparición mediante la dinámica. Así, mientras que en la primera aparición del A la solista canta las dos *llamadas* en *mf*, en la segunda el arreglista señala *mp* y, mientras el coro tiene dos reguladores dobles en los compases 9 y 10 pertenecientes a la primera aparición del A_1 , en los compases 25 y 26 (segunda aparición del A_1) hay un *crescendo* en todas las voces que llegaría a un *mf* en la anacrusa del compás siguiente.

En la parte A_4 tanto la *llamada* como la *respuesta* se exponen en el coro. La parte de las sopranos es repetición literal de la parte solista del A_2 (c. 11 con anacrusa-14). Puesto que la lectura del fragmento con el coro es previa al trabajo con la solista, el director debe estar atento a la exactitud rítmica de las células semicorchea corchea con puntillo (c. 27) y dos semicorcheas negra con puntillo (c. 28) que aparecen por primera vez en la parte coral. Para una ejecución más asequible de la segunda célula, las sopranos deberían poner un ligero acento sobre $h4$ (c. 28). La dificultad que podría manifestarse en la parte de las altos se relaciona con la presencia de $cis4$ que es una nota ajena de la tonalidad. Para ayudar a las coristas, el director tiene que hacerles pensar en la resolución del $cis4$ en el $d4$ del compás 29.

La línea melódica de los tenores no debería presentar problemas de entonación. Aun así, el director debería velar por la correcta entonación del fragmento $g3-h3-d4-c4-e4$ (c. 29-30), puesto que ahí observamos varios saltos interválicos que coinciden con ritmo sincopado (síncopa -corchea negra corchea- seguida por corchea negra con puntillo ). Para conseguir la afinación del fragmento, éste debería trabajarse en un *tempo* más lento y los coristas tendrían que pensar que las notas que lo componen forman el arpeggio del acorde de tónica ascendente, seguido por la primera tercera del arpeggio de la subdominante.

Antes de empezar el trabajo con la cuerda de los bajos, el director debe asegurar el enlace del *divisi* $g2d3$ (c. 26) con la primera nota de la parte A_4 , $h3$. Para ayudar a los coristas, el director puede hacer que se fijen en la nota anterior de la cuerda de las altos, pues se trata de la misma nota. Los compases 27 y 28 no presentan dificultades de entonación para la cuerda de los bajos, puesto que en su línea se forma la escala descendente de la tonalidad, que termina en su segundo grado. En cambio, el compás

siguiente debería trabajarse con atención porque está construido con saltos interválicos: dos cuartas justas ascendentes seguidas por una tercera mayor (*a2-d3-g3-h3*). Para su ejecución, los coristas tienen que apoyarse en la armonía y ser conscientes de que se trata de la relación D de la D, D y T (que ocupa la segunda parte del compás).

Antes de unir las cuatro voces y puesto que la parte contiene varios acordes de séptima, el director debe trabajar las líneas en distintos conjuntos, prestando especial atención a la afinación de los intervalos armónicos disonantes -la novena menor *fis3-g4* entre bajos y altos (c. 27), la séptima menor compuesta *e3-d5* entre bajos y sopranos (c. 27), la novena mayor compuesta *c3-d5* entre bajos y sopranos (c. 28), la novena mayor compuesta *a2-h4* entre bajos y sopranos (c. 28), la séptima menor *e3-d4* entre tenores y altos (c. 28), la quinta disminuida *cis4-g4* entre altos y sopranos (c. 28 y 29) y la séptima menor compuesta *a2-g4* entre bajos y sopranos (c. 29)-. La mayoría de los intervalos disonantes se forman entre las sopranos y los bajos. Es por ello que el director debería dedicar suficiente tiempo para afinar a este conjunto. Respecto al fraseo, la intencionalidad de la *llamada* debería llevarse hacia la palabra “despair”, mientras que -como ya se ha dicho- la direccionalidad de la *respuesta* iría hacia “heavy”. Al principio de *A4* el arreglista indica *più mosso* que el coro tiene que respetar hasta llegar al *ritardando* del c. 29.

La parte *A5* comienza en *forte*, preparado por un *crescendo* al final de la parte anterior. Aquí Karai indica *largamente*. Analizando la letra y la textura de ambas partes, concluimos que el *A4* es una especie de preparación para el *A5*, puesto que la textura es parecida -en ambas partes canta sólo el coro, la melodía tanto de la *llamada* como de la *respuesta* se expone en sopranos, etc.- y el texto habla del Infierno. Es interesante que mientras la frase “The hell is deep and dark despair” se subraya con la ayuda de la agógica mediante el *più mosso*, el verso “Oh, stop poor sinner an’ don’t go there” se prepara a través del *ritardando* y se enfatiza mediante la indicación *largamente*. En este sentido el *più mosso* simboliza la desesperación, el miedo al Infierno, mientras el *ritardando* y el *largamente* subrayan la advertencia, el mensaje: “¡No vayas ahí!”. Este último se enfatiza también a través de la armonía que emplea el arreglista en estos compases, basada en varios acordes de séptima.

A5 podría manifestar problemas de entonación en todas las cuerdas menos en la de las sopranos, puesto que la línea de las sopranos en los compases 31 con anacrusa-34 es repetición casi literal (con un sólo cambio rítmico) de la línea de la misma cuerda en la parte anterior del espiritual. La línea de los altos podría presentar dificultades de

entonación en los compases 32-34, puesto que en el c. 32 aparece *dis4*, una nota ajena a la tonalidad. Para apoyar la ejecución del *dis4*, el director debería hacer a las altos escuchar a los bajos que en el tiempo anterior del compás cantan la misma nota, una octava más grave. Al final del c. 32 el arreglista indica que en el compás siguiente sustituirá la nota por su enarmonía, *es4*. En los compases 33-34 Karai hace uso de un movimiento de segundas descendentes (*es4-d4-c4*) cuya dificultad se relaciona con el primer intervalo (*es4-d4*). Podría servir de ayuda para las altos tanto pensar que el *d4* es la resolución del *es4* como escuchar la armonía y tomar conciencia de que el *d4* pertenece al acorde de tónica.

Las dificultades en la línea de los tenores se relacionan con la aparición del *cis4* y *ais3* (c. 31-32) en un movimiento de segundas que empieza en el c. 30 y termina en el c. 33 (*e4-d4-cis4-h3-ais3-h3-a3-g3*). El director debe atender a la afinación de las segundas *d4-cis4* (c. 31), *h3-ais3* (c. 32) y *h3-a3* (c. 32) puesto que cada una de éstas forma parte importante de la línea armónica del fragmento. En relación al ritmo, hay que velar por la exactitud de la entrada de la corchea en el c. 34, puesto que en la primera parte de este compás el arreglista diluye el ritmo de cuatro corcheas en las cuatro voces.

La parte de los bajos también manifiesta dificultades de entonación, especialmente en los compases 32-34. En el c. 32 la línea de la cuerda contiene una nota ajena a la tonalidad (*dis3*) que forma parte de dos intervalos melódicos: una tercera menor (*fis3-dis3*) seguida por una segunda aumentada (*dis3-c3*). Para simplificar la entonación del giro *fis3-dis3-c3* el director debería hacer pensar a los bajos que la sonoridad de estas tres notas es la de un arpegio disminuido puesto que el *c3* es enarmónico de *his2*. La afinación de los compases 33-34 podría facilitarse haciendo a los coristas pensar que a partir del *h2* cantan un arpegio menor (omitiendo la quinta) seguido por otro arpegio menor y que ambos arpegios están en relación T-S.

Dada la complejidad armónica del fragmento (acordes de séptima, acordes que contienen notas ajenas a la tonalidad), antes de unir todo el coro el director debe trabajar por conjuntos, “puliendo” la afinación de cada uno de los intervalos disonantes que se forman entre las voces. Hay que prestar especial atención al trabajo conjunto de altos y tenores -entre ambas voces se forman varios tritonos-, como también a la unión entre altos y bajos, donde hay intervalos de séptima menor y mayor. Al unir todas las voces, el director debe velar no sólo por la afinación de la parte, sino también por su exactitud rítmica, poniendo énfasis en el c. 34, donde el arreglista hace uso de las corcheas

diluidas entre las voces. En cuanto al fraseo de la *llamada*, éste debería llevarse hacia “don’t”, aunque hay que subrayar también el verbo “stop”. En el c. 31 el director debe destacar no sólo la melodía en las sopranos, sino también la línea de los tenores, puesto que el movimiento por segundas sobre la exclamación “oh” -que coincide con “stop” en sopranos-, podría simbolizar el llanto relacionado con el pensamiento de la caída en el abismo. Después del *forte* al principio de A_5 , la dinámica va descendiendo hasta llegar a un *piano*, el matiz que marca el inicio del A_6 .

La parte A_6 empieza en *meno mosso* ($\downarrow = 72$) y *piano* con la *llamada* en la solista, a la que acompañan los tenores. En el segundo compás del A_6 entran las sopranos -que imitan a los tenores-, las altos y los bajos. Lo que el director tiene que procurar es que las terceras que se forman, tanto entre los tenores y la solista como entre las sopranos y la solista, estén bien afinadas. La entrada de los bajos (c. 36), que han tenido casi dos compases de silencio, debe acompañarse por el gesto de dirección. Los compases que forman la *respuesta* de la parte (c. 37-38) son casi idénticos a los compases 25-26 pertenecientes al A_1 . Las diferencias las encontramos en la parte de las altos (resuelven en $e4$ en vez de en $h3$), la parte de los tenores (el arreglista hace un cambio rítmico y añade dos notas correlativas) y la parte de los bajos (en vez de separarse en *divisi*, siguen manteniendo el $c3$). Las dificultades de entonación las encontramos en el enlace con la siguiente parte del espiritual, puesto que en la línea de los tenores Karai hace uso de la *blue note* $b3$ (c. 39). El director debe velar por la afinación del $b3$, porque es la nota que da color a todo el compás, y destacar en este fragmento la línea de los tenores ($g3-a3-b3$).

Al comienzo de la parte A_7 , en la que todo el coro entra en *crescendo*, la solista repite la *llamada* de la parte anterior, a la que se suma como un colchón el coro (c. 40). El director debe ser muy preciso al marcar la entrada del coro, puesto que coincide con el segundo tiempo del compás en el que Karai indica *poco ritardando*. Las dificultades de entonación en los compases 40-42 se relacionan con las cuerdas de las altos, los tenores y los bajos. El director debe asegurar la primera nota de la entrada de las altos, puesto que se trata de una nota ajena a la tonalidad ($es4$) que da comienzo a un movimiento de segundas ($es4-d4-c4-h3$). En éste, el intervalo más difícil de entonar es la segunda menor $es4-d4$ del c. 41. Su ejecución sería más fácil si el director se apoyase en la armonía, puesto que el $d4$ es la resolución del $es4$ y forma parte del acorde de tónica.

Las dificultades de entonación en la cuerda de los tenores se relacionan con la presencia de la *blue note* $f3$ en el c. 41 y de una nota ajena ($es3$) en el compás siguiente. Para afinar la *blue note* los tenores deberían pensar que se trata de una segunda mayor ($g3-f3$) o simplemente recordar la nota de los bajos ($f2$) del compás anterior. Para la entonación correcta del $es3$ del c. 42, los coristas deben pensar en la resolución de la nota en la nota siguiente ($es3-d3$) y en el hecho de que el acorde al que pertenece esta resolución es la T. Las dificultades en la voz de los bajos se relacionan con el movimiento cromático descendente ($c3-h2-b2-a2$) -en el que se encuentra la *blue note* $b2$ - en los compases 41-42. Para ayudar a la afinación del movimiento, el director debe hacer pensar a los bajos que el “paso” entre las notas tiene que ser muy “estrecho”.

El fragmento formado por los compases 40-42 es bastante difícil de entonar por la presencia de las *blue notes* y la nota *es*, ajena a la tonalidad. Por lo tanto, antes de unir todo el coro, el director debe trabajar por conjuntos, afinando con mucha paciencia los intervalos armónicos que se forman entre las voces, puesto que varios de ellos son intervalos disonantes. Hay que prestar atención a la quinta disminuida $a3-es4$ entre tenores y altos (c. 40-41), la séptima menor compuesta $f2-es4$ entre bajos y altos (c. 40), la séptima menor $a3-g4$ entre tenores y sopranos (c. 41), la séptima menor $f3-es4$ entre tenores y altos, la séptima menor $a2-g3$ entre bajos y tenores (c. 42) y al enlace entre esta última y la tercera menor que la sigue, puesto que ambas voces entran en la tercera a través de un salto (c. 42). Al unir todas las voces, en el caso de que todavía se presenten problemas de afinación, el director tiene que trabajar la entonación vertical acorde por acorde. La dinámica indicada por el arreglista ayudará a la afinación del fragmento, puesto que en *piano* los coristas podrán escuchar mejor y con más atención al conjunto. Una vez afinados, estos compases tienen que trabajarse con las indicaciones agógicas: *poco ritardando* en el c. 40 y *a tempo* a partir del c. 41.

En la parte A_8 tanto la *llamada* como la *respuesta* aparecen en el coro. El comienzo de la parte solista coincide con la *respuesta* del coro y tiene la función de preparar la preculminación de la obra (c. 46). A_8 empieza con una imitación entre las cuerdas femeninas, acompañada por los tenores y los bajos. Las dificultades en los compases 43 con anacrusa-44 se relacionan con la presencia de *blue notes* en la cuerda de las altos y la voz de los tenores. Para que las altos puedan entrar con seguridad en la nota $g3$, las coristas deben pensar que se trata de la tónica o mantener en la mente la última nota de las sopranos de la parte anterior (c. 42). Puesto que la *blue note* $f4$ forma parte de la imitación en la que entra la cuerda de las altos, para facilitar su ejecución, el

director debe indicar a las coristas que se trata de una imitación en la que las relaciones interválicas se mantienen. Para la afinación de la *blue note* $b3$ en los tenores (c. 44), estos últimos tienen que pensar en el semitono que se forma entre $h3$ y $b3$. Antes de unir las cuatro cuerdas en este fragmento, sería conveniente que el director trabajara por separado con las cuerdas femeninas -que entran en imitación- y las masculinas -que cantan en un ritmo uniforme-.

Las dificultades de entonación que podrían surgir en la *respuesta* se relacionan con las cuerdas de las altos y los tenores. En el compás 45 la línea de las altos contiene dos saltos consecutivos: una tercera menor ascendente seguida por una cuarta justa descendente ($e4-g4-d4$). Para simplificar la entonación de la tercera menor, las coristas deben mantener en la mente el $g4$ que cantan las sopranos al principio del compás. Para afinar la cuarta justa, las altos tienen que recordar la primera nota del compás, $d4$. Las dificultades en la voz de los tenores (c. 45-46) se relacionan con el movimiento de segundas ($b3-a3-g3-f3-e3$) -que contiene las *blue notes* $b3$ y $f3$ -, el salto del sexta menor y la segunda mayor descendente que la sigue ($e3-c4-b3$). Para simplificar la entonación de estos últimos dos intervalos, los tenores deben repetir la nota de las altos y luego volver a la primera nota del movimiento de segundas ($b3$).

Para conseguir la afinación de la línea armónica de la *respuesta*, el director tiene que trabajar por conjuntos “puliendo” los intervalos armónicos y prestando atención a los intervalos disonantes que se forman entre las cuerdas. Hay que velar por la correcta entonación de la séptima menor $c3-b3$ entre bajos y tenores (c. 45), la quinta disminuida $h2-f3$ entre bajos y tenores (c. 45), la séptima menor $e3-d4$ entre tenores y altos (c. 46) y la quinta disminuida $e3-b3$ entre bajos y tenores (c. 46). El arreglista prepara y subraya la preculminación no sólo a través de la armonía, sino también mediante la dinámica (*crescendo-mf-decrescendo*) y la agógica (*con moto* seguido por *ritardando*) que deberían respetarse por el coro y la solista.

A_9 comienza en el *tempo* indicado por Karai al principio del A_6 ($\text{♩} = 72$) y como ya hemos expuesto, es la parte más rica en cuanto a cambios agógicos. La *llamada* al inicio de la parte se canta por la soprano solista y, esta vez, antes de la *respuesta*, los hombres realizan un pequeño eco sobre las palabras “bye an’ bye”. En este fragmento de A_9 el director debe asegurar la entrada de los bajos, puesto que su primera nota es $es3$, nota ajena a la tonalidad.

La *respuesta* de A_9 está amplificada por parte del arreglista y precede a la culminación de la obra. Las dificultades de entonación de los compases 49-53 se

relacionan con la presencia del *es* (nota ajena a la tonalidad) y las *blue notes* *b* y *f* en las líneas de las altos, los tenores y los bajos. El director debe prestar especial atención al movimiento de segundas menores precedido por una tercera menor (*es3-c3-h2-b2-a2*) en la parte de los bajos (c. 49-50) y a la línea de los tenores en los compases 51-53, donde encontramos el *es3*, *e3* y *f3*. Antes de unir las cuatro cuerdas, el director debe trabajar las voces femeninas y masculinas por separado y luego formar diferentes conjuntos con la finalidad de afinar los acordes en los que se basa la *respuesta*.

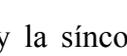
Tras el análisis de la dinámica, la agógica y la letra de los compases 50-53, hemos de concluir que Karai subraya el texto (representa el significado de la palabra “heavy”) a través de los reguladores dobles y los *ritardandos* que se alternan con las indicaciones *a tempo*. De esta forma prepara la culminación que coincide con la palabra “bye” repetida cuatro veces -la última vez con acento- y por lo tanto simboliza la despedida de la opresión de la esclavitud. Tanto en la culminación como al final de la intervención solista, Karai hace uso de las *blue notes* (*f5*, *b4*). Encontramos también una *blue note* (*b3*) en el eco que interpretan las mujeres en los compases 55-56. En estos últimos compases de la obra (c. 53-58) para lograr el efecto de la despedida, tanto la solista como el coro deben seguir las indicaciones del arreglista respecto a la dinámica (*decrescendo-piano*) y la agógica (*sostenuto al Fine*). La obra termina en *piano*, sobre el acorde de tónica y la palabra “bye”.

d. “WALK TOGETHER, CHILDREN” (arreglo de R. Allain)

El espiritual “Walk Together, Children” está construido a base de ritmo síncopado. Por ello, antes de poner la letra a la obra ya estudiada en solfeo, el director debería trabajar el espiritual en *parlato*, recitando el texto con el esqueleto rítmico de la pieza. Para afianzar el ritmo de la obra tanto durante el trabajo en solfeo como a la hora de estudiar la letra, el director podría emplear los siguientes recursos: la ejecución de los fragmentos en un *tempo* más lento, el trabajo en *parlato* -con el texto o con la sílaba “tu”-, la interpretación del ritmo mediante palmas y el aprendizaje por imitación. Debe prestarse atención a la exactitud rítmica del tema, de cada *ostinato* por separado, de la línea de la solista, de los compases que incluyen los *cries of approval* (c. 21-22, 44-46) y de la anticipación a la entrada de la solista (c. 37). En relación a la indicación (♩ =

 hay que señalar que, para un aprendizaje más rápido y eficaz de la obra, el coro debería estudiar el espiritual directamente “con *swing*”. Puesto que la obra incluye parte solista, para optimizar el tiempo de ensayo, la soprano debe estudiar su parte por separado (antes del ensayo) y el director debe añadir la voz solista al conjunto después de la lectura de la parte coral.

La *Introducción* de la obra podría presentar dificultades de ritmo. Por ello deben trabajarse todas las líneas de la manera ya expuesta. Este trabajo es de suma importancia, puesto que los *ostinatos* rítmicos y el *ostinato* melódico-rítmico que forman la *Introducción* de la pieza aparecerán varias veces a lo largo del espiritual. Respecto a la entonación, hay que atender a los fragmentos donde aparecen movimientos de segundas (c. 2, 4), porque la fórmula silencio de corchea tres corcheas () no siempre se construye sobre la repetición de la misma nota. Al unir las tres voces, debemos juntar primero las altos con los tenores y luego añadir a los bajos, cuidando el ensamblaje rítmico entre las tres cuerdas y la afinación de la segunda mayor $f3-g3$ que se forma entre los bajos y los tenores en el c. 2.

En el primer compás de la parte *A* entra la voz de las sopranos introduciendo el tema de la pieza. Recordamos que el tema está contruido sobre la escala pentatónica y no debería mostrar problemas de entonación. Sin embargo, puesto que la línea de las sopranos contiene muchas síncopas y varias ligaduras, el director debe controlar su correcta ejecución rítmica empleando los recursos ya expuestos. Las células que requieren más trabajo son la síncopa de corchea negra corchea ligada a dos corcheas () y la síncopa de corchea negra corchea ligada a una negra (). Las líneas de las altos, los tenores y los bajos en los compases 5-9 son idénticas a las líneas de la *Introducción* de la obra. No obstante, en los compases 10-13 Allain varía la parte melódica de los *ostinatos*. Algunas dificultades de entonación podrían manifestarse en las líneas de los tenores y los bajos.

En la voz de los tenores, el director debería cuidar la entonación de la cuarta justa del c. 10 ($g3-c4$), puesto que éste es el primer intervalo mayor que una tercera que aparece en la cuerda desde el principio de la obra. Las dificultades de entonación en la línea de los bajos se relacionan con la aparición del $e3$ -una nota ajena a la tonalidad- en el c. 10. El arreglista emplea el giro $es3-e3-f3-d3-es3$ donde, después de las dos segundas menores ($es3-e3-f3$) y un salto de tercera menor, vuelve el $es3$. Para facilitar la realización de las segundas menores, debe hacerse a los coristas pensar que se trata del

intervalo más “estrecho”. Para entonar correctamente el *es3* en el c. 11, los bajos tendrían que retener en la mente la altura de la aparición de la nota en el compás anterior. Hay que velar también por la afinación de la octava en el c. 12, porque el intervalo aparece por primera vez en la obra.

Después del trabajo con las cuatro cuerdas por separado y antes de unir todo el coro, el director tiene que juntar las tres voces en los compases 10-12 (la parte coral del compás 13 es una repetición del c. 12). A la hora de trabajar el conjunto de las cuatro cuerdas, hay que velar no sólo por el ensamblaje rítmico, sino por los intervalos disonantes que se forman entre las voces, porque al añadir la línea de las sopranos en los tres últimos compases, la armonía de la parte *A* ya se diferencia de la armonía de la *Introducción* del espiritual. Los intervalos disonantes que requieren atención son la segunda mayor ya mencionada (*f3-g3*) entre bajos y tenores (c. 6), la séptima mayor *es3-d4* entre bajos y sopranos (c. 8), la segunda mayor *b3-c4* entre altos y sopranos (c. 8), la séptima menor *c4-b4* entre tenores y sopranos (c. 10), la séptima menor *f3-es4* entre bajos y tenores (c. 12), la novena mayor *f3-g4* entre bajos y altos (c. 12), la séptima menor compuesta *f2-es4* entre bajos y tenores (c. 12) y la novena mayor compuesta *f2-g4* entre bajos y altos (c. 12). El fraseo de la parte *A* debería desarrollarse hacia “promised” (c. 12, 13), subrayando las palabras “don’t” (c. 5, 7, 9) y “great” (c. 11). El coro ha de respetar la dinámica propuesta por Allain empezando por *mf* -matiz también de la *Introducción*- y llegando a un *forte* -que coincide con la palabra “promised”- a través del *crescendo* indicado en el c. 10.

En la parte *B* de la obra se incorpora la solista soprano. Además de esta entrada, en *B* figuran nuevos *ostinatos* en la parte del coro. Mientras las sopranos, los altos y los tenores realizan un *ostinato* armónico sobre el texto “I’ll walk, never tire”, los bajos interpretan un *ostinato* melódico-rítmico sobre el juego de consonantes “thm bmm thm bmm”. La textura cambia en los compases 20-21, donde se encuentra la *respuesta* de la frase de la solista. Hay que destacar que tanto en la línea de la solista como en la parte del coro, el arreglista hace uso de muchas *blue notes*.

La parte solista podría presentar dificultades tanto de ritmo como de entonación. Los problemas rítmicos se relacionan con la presencia de las síncopas (corchea negra corchea) ligadas a una negra (). Conviene prestar atención al compás 19, donde la célula mencionada se enlaza con la anacrusa de compás siguiente. Para que esta última entre con exactitud, la soprano podría acortar la negra y respirar antes de la

anacrusa. Las dificultades de entonación se relacionan con la presencia de la *blue note des4* en los compases 14, 15, 16, 18 y 19 y el salto de quinta *b4-f5* en los compases 16-17. La afinación del *f5* podría perjudicarse no tanto por la dificultad del intervalo como por la incorrecta emisión de la nota. Para una emisión adecuada, la soprano debería preparar la postura del *f5* al inicio del compás 16, cantando la nota *des5* con la posición del *f5*.

Las dificultades de entonación en las cuerdas de las sopranos y de las altos se relacionan con el hecho de que Allain alterna el *d4* con la *blue note des4*. La realización del *ostinato* de las sopranos se facilitaría si el director les hiciese pensar que la segunda mayor que se forma entre *es4* y *des4* es más “ancha” que la segunda menor del compás anterior (*es4-d4*). Del mismo modo, las altos tendrían que ser concientes de la alternancia entre la tercera menor (*b3-des4*) y la tercera mayor (*b3-d4*) en los compases 14-19. Como ya se ha dicho, el *ostinato* armónico podría presentar problemas de ritmo, por lo tanto es importante estar pendiente de la interpretación de las células corchea negra con puntillo (♩.) y dos corcheas ligadas a una negra (♪♪) en las voces de las sopranos, las altos y los tenores.

Después de trabajar las líneas de las sopranos, las altos y los tenores por separado, el director debe unirlos para “pulir” los acordes que forman el *ostinato* armónico (c. 14-19). A continuación hay que añadir los bajos. Antes de unir el coro con la soprano solista, es necesario ocuparse de la afinación de la línea armónica entre las cuatro voces. Los intervalos disonantes que requieren atención son la novena mayor *b2-c4* entre bajos y altos (c. 14, 16, 18) y la séptima menor *es3-des4* entre bajos y altos (c. 15, 17, 19). De manera parecida que en la parte *A*, el fraseo de *B* debería desarrollarse hacia “promised” (c. 21), subrayando en todas las voces las palabras “never” (c. 15, 17, 19) y “great” (c. 20). El coro debe respetar las dinámicas indicadas por Allain. Así, mientras la solista canta en *mf*, el coro responde en *mp*. Para conseguir un contraste entre la *respuesta* en los compases 20-21 y la frase de la solista en los compases anteriores, tanto la soprano como el coro cantarán en *mf*.

Después de la parte *B*, el arreglista repite *A* (c. 22 con anacrusa-29). Lo que conviene destacar es el hecho de que la segunda aparición de la parte *A* empieza después de un “grito de aprobación” (“I say”) en la voz de las sopranos. La parte *C* del espiritual está construida sobre los *ostinatos* de la *B* y una nueva melodía en la línea de la solista. Como ya hemos mencionado, tal vez sea una improvisación sobre la parte

coral que Allain expone por primera vez en *B*. La parte *C* termina con una *respuesta* - que la solista y el coro realizan al unísono-, seguida por la anticipación a la nueva entrada de la solista.

La voz de la solista en *C* podría mostrar dificultades tanto de ritmo como de entonación. Los problemas de ritmo se relacionan con la síncopa (corchea negra corchea) ligada a una negra (♩♩♩) -que ya hemos discutido anteriormente- y las dos corcheas ligadas a una negra (♩♩♩) -célula que forma parte también del *ostinato* armónico-. Las dificultades de entonación podrían darse por la presencia de las *blue notes des, fes* y *as*. La nota más difícil de entonar es el *fes4* (c. 36), puesto que aparece después del *f4* en el compás anterior. Para ayudar a la interpretación de la *blue note*, el director debería hacer a la solista pensar que la segunda menor que se forma entre el *es4* y el *fes4* es muy “estrecha”. Puesto que el *fes4* forma parte de la *respuesta* (c. 36 con anacrusa-37), donde las voces cantan al unísono, la *blue note* tiene que ejecutarse por todas las cuerdas. Para la correcta entonación de la nota el director tiene que emplear el recurso ya expuesto.

Hay que señalar que, aunque ya hemos estudiado los *ostinatos* y la *respuesta*, el enlace entre el *ostinato* armónico y la *respuesta* en la línea de los tenores (c. 35) requiere atención, porque se construye sobre un salto de quinta disminuida (*g3-des4*). Para preparar su interpretación, los tenores deberían escuchar a la voz de las sopranos y repetir la nota que oyen justo antes del inicio de la *respuesta*. Después de trabajar la afinación del unísono y las octavas de la *respuesta*, el director debe centrar su atención en el enlace entre la *respuesta* y la anticipación a la entrada de la solista en las cuatro cuerdas. Especial atención requiere la afinación de la quinta justa en sopranos (*b3-f4*) y bajos (*b2-f3*), puesto que el *f* es la nota de la entrada de la soprano solista y de la cuarta justa en altos primeras (*b3-es4*). Respecto a la anticipación en sí, debe cuidarse la entonación de la cuarta justa que se forma entre las dos voces de las altos, ya que en el c. 37 la cuerda está en *divisi*, y de todos los intervalos disonantes en los que se basa este acorde de S sobre el V grado.

La dinámica indicada por Allain en la parte *C* debería respetarse por el coro. Destacamos la importancia de los matices que el arreglista emplea en la *respuesta* (*piano* en la solista y *pp* en el coro) y en la anticipación a la entrada de la solista (*subito forte*), porque mediante estos se crean contrastes entre las tres secciones del *C* (llamada en la sopranos solista, *respuesta*, anticipación a la nueva entrada de la solista). La

intencionalidad del fraseo debería desarrollarse hacia “Lord” (c. 35), subrayando la palabra “never” (c. 31, 33, 35) en la parte coral y “upon” (c. 35) en la línea de la solista.

La parte *C'* se diferencia de la parte anterior en cuatro aspectos: la anacrusa de la solista se basa en dos corcheas en vez de en una negra; la letra de la solista es distinta; la *respuesta* difiere; y la parte termina con “gritos de aprobación” en la cuerda de los bajos y de las sopranos. En la *respuesta* del *C'* el arreglista realiza una modulación a Si mayor, por lo tanto el director debería asegurar la entonación de los compases 44 con anacrusa-46. Tanto en la soprano solista como en las cuerdas de las sopranos y los altos, Allain emplea una segunda aumentada (*es4-fis4* en la solista y las sopranos, *des4-e4* en los altos), intervalo que debería afinarse bien por las voces mencionadas. Respecto a la cuerda de los altos, es preciso señalar que para ayudar a la ejecución del c. 44 con anacrusa, el director debería recordar a los coristas que la nota *cis* es enarmonía del *des*. Las dificultades de entonación en la voz de los tenores se relacionan con la segunda menor *h3-ais3* en el c. 44. En la línea de los bajos hay que cuidar la afinación de la tercera aumentada *es3-gis3*, recordando a los coristas que este intervalo es la pareja enarmónica de la cuarta justa. El director debería vigilar la ejecución rítmica de ambos “gritos de aprobación” del c. 45, puesto que el *cry of approval* en las sopranos (“He said”) entra a contratiempo, mientras que el comienzo del “grito” en la cuerda de los bajos (“He done told me”) coincide con la célula corchea ligada a dos corcheas (). Es necesario que el coro respete los matices indicados por el arreglista. El fraseo tiene que desarrollarse hacia el verbo “lead” (c. 44), aunque la tensión debería mantenerse hasta la palabra “door” (c. 44-45). Durante el desarrollo del fraseo, hay que subrayar las palabras “never” en la parte coral (c. 39, 41, 43), “righteous” (c. 39) y “deliver” (c. 43) en la voz de la solista. Asimismo, el director debería destacar el “grito de aprobación” en la línea de los bajos (c. 45).

La parte *A'* empieza en el c. 46 y la única diferencia entre sus primeros siete compases y los compases análogos de *A* es el hecho de que *A'* está en Si mayor. En la preculminación y la culminación de la obra Allain introduce novedades en las líneas de las diferentes voces. Estos últimos compases del espiritual no deberían manifestar problemas de entonación. Aun así, el director debería prestar atención a la segunda menor *fis4-eis4* en la voz de los altos, puesto que la nota *eis* es ajena a la tonalidad y, por ser la tercera del acorde al que corresponde, tiene un papel importante en la armonía

del fragmento. Además, el director debe asegurar la entonación de la novena mayor *h3-cis5* que se forma entre los tenores y las sopranos en el c. 53.

Para subrayar tanto la preculminación como el clímax de la pieza, el coro tiene que seguir las indicaciones de dinámica y agógica de Allain. El fraseo debe llevarse hacia la palabra “promised” que forma parte de la culminación (c. 55), subrayando “great” en los compases 52, 53 y 54. Para enfatizar la palabra clave “promised” y el mensaje del espiritual, el coro debería respetar tanto el cambio agógico (*Slower*) en la culminación como los *tenutos* en la anacrusa del c. 54 (“there’s a”), mediante los cuales se subraya la confirmación, además del *ff* en todas las voces. La obra termina con una de las cadencias más empleadas en la pieza: S sobre el V grado-T.

5.2.1.2. Sorrow songs

a. “SWING LOW, SWEET CHARIOT” (arreglo de J. Karai)

Como ya hemos expuesto, el espiritual “Swing Low, Sweet Chariot” está escrito para coro mixto *a capella* y solista. Para optimizar el tiempo de ensayo, el tenor (o el barítono) debe estudiar su parte por separado (antes del ensayo) y el director debe añadir la voz solista al conjunto después de la lectura de la parte coral.

La primera parte de la obra se inicia con la entrada de los bajos a quienes se añaden los tenores. Ambas cuerdas empiezan el *ostinato* ya mencionado con un juego de *llamada-respuesta*, técnica propia de la tradición musical africana. El diálogo entre tenores y bajos dura ocho compases y termina en la cadencia del período musical. El texto de los bajos en el marco de estos compases consiste en la repetición del verbo “swing low” (“balancéate bajo”). Es interesante que el arreglista use una célula melódica descendente que subraye el significado del texto, hecho que se repite con cada aparición del mismo verbo a lo largo de la obra. La respuesta de los tenores es la palabra “swing”. Esta última significa “balancearse” y coincide con una célula melódica ascendente y el ritmo de tresillo de corchea negra ligado a una negra (). De esta manera la *llamada* (en tenores) y la *respuesta* (en bajos) van en direcciones opuestas y la célula rítmica arriba mencionada transmite una sensación de balanceo. El director tiene que estar atento a la ejecución rítmicamente exacta de la célula ascendente, puesto

que el ritmo de tresillo -corchea negra- ligado a una negra () frecuentemente se confunde con la fórmula semicorchea corchea con puntillo ligada a una negra (). El diálogo entre ambas cuerdas de hombres debería estar cantado de una manera suave, con ligeros acentos (pero aun así en *piano*) en el principio de la palabra “swing”. En tenores, el acento métrico cae sobre la nota *h3*. A pesar de la dirección ascendente de la célula, las notas siguientes deberían cantarse más suave, procurando al mismo tiempo que la vocal “i” no se quede “abierta”. Es importante también que en el cierre de la palabra “swing”, la “g” se pronuncie suavemente, pero se oiga.

Ha quedado claro que el diálogo arriba analizado, se convierte en el colchón sobre el que entran las mujeres (c. 3). Las sopranos y las altos cantan al unísono (c. 3-5) la frase “Swing low, sweet chariot, coming for to carry me home”. Puesto que se trata del tema del espiritual, basado en la pentatónica, aquí no deberían manifestarse problemas de entonación. Aun así, debería cuidarse el empaste entre ambas cuerdas. Respecto al fraseo del motivo, el principio del tema exige un ligero acento sobre “swing” y evolución hacia “chariot”. La coma en el texto, después de la palabra “chariot”, supone una cesura sin respiración. La línea melódica en mujeres sigue su desarrollo hacia el final del primer motivo que coincide con la palabra “home”. Esta última está puesta encima de una blanca hacia la cual el arreglista indica un *crescendo* seguido por *diminuendo*. Puesto que el tiempo para la ejecución de dicho matiz es corto, la indicación de Karai significaría más bien la dirección de la semifrase y la necesidad de subrayar la última palabra de ésta.

Después del silencio en el c. 6, empieza la segunda semifrase del período musical. Aquí el director debería velar tanto por la entonación de la *blue note f4* que aparece en la línea de las altos (c. 7) como por la afinación de la línea de los bajos y tenores en el c. 8, donde el *ostinato* sufre cambios. La segunda semifrase comienza con la exclamación “oh” en las cuerdas femeninas, que lleva hacia el verbo “swing”. Puesto que la expresión entera es “swing low” y la célula melódica es descendente, el *decrescendo* señalado subraya todavía más el significado de la letra. En el c. 8 debe hacerse otra cesura que separe la palabra “chariot” de “coming”, pero antes debe oírse el eco de los tenores imitando a las sopranos. En efecto, se trata de la última sílaba de “chariot” en sopranos sobre las notas *e4-d4* en el ritmo de corchea ligada a negra con puntillo. El eco en tenores está contruido sobre las mismas notas, pero con el verbo “swing”. De esta manera los tenores se “cruzan” con las sopranos -que mantienen la

sílaba “ot” sobre *d4-* y las altos -que reposan sobre el *c4-*. Como ya hemos expuesto, la entrada de los tenores con el ritmo de tresillo de corchea y negra debe afinarse muy bien para que el efecto del eco no se pierda.

La cadencia en el final del período (c. 9) es una cadencia perfecta. En este compás las cuerdas de sopranos, altos y tenores deben desarrollar el motivo a través de un *crescendo* hacia el verbo “carry”. La última *respuesta* por parte de los tenores respecto a la *llamada* de los bajos (c. 10) termina en la nota *h3* en *crescendo* y prepara el comienzo de la siguiente frase en las cuerdas de las mujeres. Tal y como indica la textura de la estudiada parte *A*, después de trabajar la línea de cada cuerda y antes de unir todo el coro, el director debería juntar las voces femeninas y masculinas por separado. En este trabajo, como también en el trabajo con todo el coro, hay que fijarse en la afinación de los intervalos disonantes que se forman entre las diferentes cuerdas, especialmente de la séptima menor *d3-c4* entre bajos y sopranos (c. 8, 9), así como de los acordes de séptima.

La parte *A'* de la obra se inicia con movimiento sincopado en las líneas de las sopranos y las altos (c. 11 con anacrusa-12). Estos dos compases deberían trabajarse con mucha atención, puesto que manifiestan dificultades tanto de ritmo como de entonación. Para una correcta ejecución rítmica, el director debería decir a los coristas que se trata de dos síncopas: la primera simple y la segunda compuesta. Hay que escuchar la salida de la síncopa compuesta, puesto que las dos cuerdas femeninas se mueven en un ritmo uniforme. La salida de la síncopa podría facilitarse a través de un suave golpe en el gesto de dirección. La palabra “what”, que coincide con la primera corchea que sigue a la síncopa en cuestión, no debería ser “golpeada” por los cantantes sino debe sonar como la continuación de la línea melódica. Si en el transcurso del trabajo tanto en solfeo como con el texto el ritmo de este fragmento sigue mostrando dificultades, el director puede hacer uso de los siguientes recursos: hacer al coro declamar el texto con el esqueleto rítmico de la sección (o en el caso de leer la obra, realizar el ritmo con la sílaba “tu”); ejecutar el ritmo con palmas; o estudiar la sección en un *tempo* más lento. Estos recursos podrían emplearse también en otros fragmentos de la obra en el caso de que se presentaran problemas de ejecución rítmica.

En cuanto a la entonación de este fragmento, debemos tener en cuenta la afinación de los saltos interválicos (c. 11 con anacrusa), de la segunda mayor *g4-f4* formada por la presencia de la *blue note f4* en la línea de las altos (c. 11) y de la segunda mayor *c4-b3* formada del mismo modo (esta vez la *blue note* es el *b3*) en la voz de los

tenores. Para preparar la ejecución de este último intervalo, el director tiene que incitar a los cantantes a que piensen la segunda mayor descendente ($c4-b3$) como una resolución hacia la nota $a3$ y no como un intervalo fuera del contexto tonal, propuesta argumentada por el hecho de que la dirección del fraseo va hacia la palabra “see” que coincide con la nota mencionada. Así mismo, hay que velar por la homogeneidad del sonido en la ejecución del unísono entre sopranos y altos (c. 11 con anacrusa). Partiendo del hecho de que el ritmo en las cuerdas de las sopranos y de los altos en este fragmento es casi uniforme (c. 11-12), después del estudio de las líneas melódicas de las diferentes voces y antes de unir todo el coro, el motivo debería ensayarse primero con las cuerdas femeninas y, acto seguido, tienen que añadirse los tenores. En el trabajo de conjunto hay que asegurar la afinación de los intervalos disonantes que se forman entre las voces, insistiendo sobre todo en la afinación de la segunda mayor $f4-g4$ entre altos y sopranos (c. 11) y la cuarta aumentada $b3-e4$ entre tenores y altos (c. 12).

Los siguientes compases de la parte A' presentan varias dificultades de entonación en las cuerdas de los altos, los tenores y los bajos. Gran parte de la línea de los altos de basa en un movimiento de segundas mayores y menores. Los lugares más problemáticos de dicho movimiento son el paso de $e4$ a $f4$ (c. 14), puesto que al inicio del compás los altos tienen un $fis4$ y tienden a repetir la misma nota, y el movimiento $e4-d4-cis4-c4$ (c. 16). En relación a la línea de los tenores, el director debe asegurar la afinación de la tercera mayor $g3-h3$, puesto que en el compás anterior aparece la *blue note* $b3$, y la segunda menor $a3-gis3$, porque la nota gis es una nota ajena a la tonalidad. Así mismo, hay que atender a la entonación del $g3$ al principio del c. 17, puesto que, a pesar de ser tónica, aparece alterado con un sostenido ($gis 3$) en el compás 15. En los compases 15-18 el director debe vigilar también la línea melódica de los bajos, ya que ésta presenta varios saltos interválicos de cuartas y quintas. Respecto a la línea de los sopranos, hay que señalar que en el c. 15 el arreglista emplea un *mordente*. El carácter de la obra nos indica que el diseño del *mordente* debe ampliarse hasta una corchea.

Después de trabajar las líneas melódicas de cada una de las cuerdas, para asegurar la afinación del fragmento (c. 13-18) y “pulir” los intervalos disonantes, el director debe hacer diferentes combinaciones entre las voces y, acto seguido, unir todo el coro. Hay que prestar especial atención a los compases 16 y 17, donde se emplean varios acordes de séptima y novena, y a los siguientes intervalos: la séptima menor $a3-g4$ entre bajos y sopranos (c. 13), la segunda mayor $c4-d4$ entre tenores y altos (c. 13), la séptima mayor $fis3-g4$ entre bajos y altos (c. 13), la novena mayor compuesta $c3-d5$

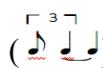
entre bajos y sopranos (c. 14), la séptima menor $h2-a3$ entre bajos y tenores (c. 14), la quinta disminuida compuesta $h2-f4$ entre bajos y altos (c. 14), la novena menor $e3-f4$ entre bajos y altos (c. 15), la séptima mayor $f4-e5$ entre altos y sopranos (c. 15), la séptima menor $h3-a4$ (el *mordente* que se ampliaría a una corchea) entre tenores y sopranos (c. 15), la novena mayor $a2-h3$ entre bajos y tenores (c. 16), la séptima menor compuesta $a2-g4$ entre bajos y sopranos (c. 16), la séptima menor compuesta $a2-g4$ entre bajos y sopranos (c. 16), la séptima menor $a3-g4$ entre tenores y sopranos (c. 16, 17), la quinta disminuida $cis4-g4$ entre altos y sopranos, la séptima menor $d3-c4$ entre bajos y altos (c. 16), la novena mayor $d3-e4$ entre bajos y sopranos (c. 16), la segunda menor $fis3-g3$ entre bajos y tenores (c. 17), la séptima mayor compuesta $c3-h4$ entre bajos y sopranos (c. 17), la séptima mayor $c4-h4$ entre tenores y sopranos (c. 17), la séptima menor $d3-c4$ entre bajos y tenores (c. 17) y la cuarta aumentada $c4-fis4$ entre tenores y altos (c. 17).

En cuanto a la dinámica de la parte A' , hay que respetar los matices propuestos por el arreglista, puesto que éstos ayudan al desarrollo del fraseo. Así, el *crescendo* que Karai señala en los compases 11 y 12 es muy acertado, ya que ayudaría a las cuerdas de las mujeres y a los tenores, que se añaden en el c. 12, a desarrollar el motivo hacia el verbo “see”. De la misma manera, el *crescendo* del c. 13 nos guía hacia “home”. Es importante que el director preste atención al desarrollo de la palabra mencionada, puesto que es la que desempeña el papel de un “puente” hacia “band”, palabra que coincide con la culminación musical de la frase. Para preparar la entrada de “band”, el director debe marcar el *crescendo* indicado por Karai y pedir al coro que no respire después de la palabra “home”. Después de “band”, todas las voces entran en *diminuendo* que dura hasta el c. 17. En este compás el arreglista emplea un doble regulador que facilita la intencionalidad del fraseo hacia el verbo “carry”. Aun así, la tensión de la frase debería mantenerse hasta la palabra “home” que coincide con la conclusión del período musical (c. 18).

La siguiente parte (A) se inicia con el motivo de la *llamada-respuesta* entre bajos y tenores del principio de la obra. El diálogo mencionado se repite en forma de eco por parte de las cuerdas de mujeres, eco que se convertirá en un *ostinato* que acompañará al tema hasta el final de la frase (excepto en sus dos últimos compases, 26 y 27). El tema aparece en el último tiempo del c. 19 en la parte solista con ritmo sincopado.

Para diferenciar la parte anterior (*A'*) de la parte *A*, el director debería estar pendiente de la entrada de los bajos, separando la palabra “swing” de “me” del compás anterior a través de una cesura. La cuerda de las sopranos entra en *divisi* en el c. 19, para permanecer así hasta el c. 27. Aunque al principio del c. 19 las sopranos primeras saltan a una tercera menor sobre la nota pedal de las sopranos segundas (*h4*), en el c. 21 ya hay movimiento en ambas voces. Por la complejidad rítmica, la dificultad podría deberse al *divisi* en el tresillo y no al movimiento posterior. Para conseguir la exactitud rítmica de la célula, el director tiene que señalar con el gesto, la salida de la corchea del tresillo.

El inicio y la construcción de la segunda semifrase (c. 23-27) son análogos a los de la semifrase anterior. Las diferencias en las voces se marcan por los momentos cadenciales. La cadencia de la primera semifrase termina en D-T, mientras que la cadencia del período concluye con II43-T. La entrada de la tónica en el c. 27 coincide con el modelo de *llamada-respuesta* del comienzo de la obra (esta vez modificada) entre bajos y tenores, que concluye la frase y prepara la entrada de la segunda estrofa del espiritual.

Respecto a la dinámica de la parte *A* (c. 18-27), hay que seguir las indicaciones del arreglista: la entrada del solista en *mf*, tenores y bajos en *piano*, sopranos y altos en *mp*. Para que el coro se acerque más al carácter de la parte mencionada, tomando como base la prosodia del texto, el director podría añadir un ligero *decrescendo* en la célula melódica que coincide con el verbo “swing low”. Las cuerdas de las sopranos y los altos tienen que buscar para el *ostinato* mencionado una sensación de ligereza del sonido, prestando atención a los tresillos -corchea negra- ligados a negra (). Como al inicio de la obra, donde está presente un diálogo parecido en las cuerdas de hombres, el director debería señalar un ligero acento sobre la palabra “swing” en sopranos, buscando la máxima ampliación del tresillo, puesto que de esta manera se conseguiría una sensación de tranquilidad, algo que exige el carácter de la frase. El fraseo de la parte solista coincide con el fraseo del tema ya estudiado en la primera aparición de la parte *A* de la obra (cuerda de las sopranos).

En el c. 28 con anacrusa empieza la parte *A''*, en la cual el solista inicia la segunda estrofa. Aquí el arreglista indica *piú mosso* ($\downarrow = 80$), *tempo* que debería reflejarse en el gesto de dirección. La línea melódica del período empieza con síncopa, pero el ritmo de la frase no es exactamente igual al que coincide con la primera estrofa. Aunque Karai utiliza en la parte del solista un ritmo más simple que en los compases

análogos anteriores (c. 11-12), la sensación de síncope se refuerza por la entrada de las tres cuerdas del coro (sopranos, altos y tenores) en el cuarto tiempo del c. 28 que coincide con el puntillo después de la negra en el tercer tiempo en la parte solista. Los bajos se incorporan en el segundo tiempo del c. 30 que coincide rítmicamente con el puntillo después de una negra en todas las demás voces, entrada análoga a la de las sopranos, altos y tenores en el c. 28.

Las dificultades de entonación de la parte *A''* se relacionan sobre todo con las cuerdas de los altos y los tenores. El primer problema en la línea de los altos es la afinación de la *blue note f4*, nota que entra después de dos silencios de negra (anacrusa del c. 29) y cuya correcta entonación es de suma importancia puesto que forma parte de un acorde de séptima con la quinta omitida. Otra de las dificultades en la voz de los altos la encontramos en el c. 30, donde las coristas tienen que realizar dos saltos interválicos seguidos. El director debería explicar a los altos que estos dos intervalos (cuarta justa seguida de una tercera menor) forman la segunda inversión de un arpeggio menor. Los demás problemas de entonación se relacionan con los movimientos de segundas mayores y menores y los giros melódicos, donde el arreglista alterna el *fis4* con la *blue note f4* (c. 31-34). Las dificultades en la cuerda de los tenores se relacionan con el movimiento *h3-c4-b3-a3* (c. 29 con anacrusa) ya estudiado en los compases análogos (c. 11-12) y con el movimiento de segundas menores, donde encontramos las notas *gis3* y *cis4*, notas ajenas a la tonalidad (c. 32-34). En cuanto a la voz de los bajos, el director debe asegurar los dos saltos interválicos de cuarta seguidos (c. 33-34).

Después del trabajo con todas las cuerdas por separado, deben hacerse diferentes combinaciones entre las voces para asegurar de este modo la afinación no sólo de las líneas melódicas, sino también de la línea armónica. Hay que prestar especial atención a los compases 31-33, contruidos generalmente por acordes de séptima y un acorde de novena. Es por ello por lo que el trabajo previo sobre cada uno de estos acordes por parte del director y el coro es sumamente necesario. Además, hay que velar por la afinación de los siguientes intervalos disonantes que se encuentran en la parte *A''*: la quinta disminuida *h3-f4* entre tenores y altos (anacrusa del c. 29), la segunda mayor *f4-g4* entre altos y sopranos (anacrusa del c. 29), la cuarta aumentada *b3-e4* entre tenores y altos (c. 29), la séptima menor *a3-g4* entre tenores y sopranos (c. 29), la novena menor *fis3-g4* entre bajos-altos y bajos-sopranos (c. 30), la cuarta aumentada compuesta *c3-fis4* entre bajos y altos (c. 31), la novena mayor compuesta *c3-d5* entre bajos y sopranos (c. 31), la séptima menor *h2-a3* entre bajos y tenores (c. 31), la quinta disminuida

compuesta *h2-f4* entre bajos y altos (c. 31), la novena menor *e3-f4* entre bajos y altos (c. 32), la séptima mayor *f4-e5* entre altos y sopranos (c. 32), la séptima menor compuesta *a2-g4* entre bajos y altos (c. 33), la novena mayor compuesta *a2-h4* entre bajos y sopranos (c. 33), la séptima menor *cis4-h4* entre tenores y sopranos (c. 33), la séptima menor *d3-c4* entre bajos y tenores (c. 33), la quinta disminuida *c4-fis4* entre tenores y altos (c. 33), la séptima mayor *g3-fis4* entre tenores y altos (c. 34) y la séptima menor *fis3-e4* entre tenores y altos (c. 34).

Respecto a la dinámica, la agógica y el fraseo de la parte *A''*, conviene respetar las indicaciones de Karai. Aunque la entrada de ambas cuerdas de mujeres coincide con *tenutos* señalados por el arreglista, éstos no deberían endurecer el sonido. El director tiene que prestar atención a la separación de “if” y “you” en la cuerda de los tenores. Ambas palabras están separadas en sopranos y altos mediante un silencio de negra. A pesar de este silencio, el fraseo debe seguir su desarrollo y la entrada de “you” en las cuerdas de mujeres (c. 29) tiene que sonar como parte de la misma línea melódica. La indicación dinámica de Karai referente a la entrada de los bajos (c. 30) es *piano*. Aun así, esta última debe oírse, puesto que el motivo melódico es interesante y trae un nuevo color en la armonía (T VI III6 D2). En los compases 30 y 31 el arreglista señala *crescendo* en todas las voces que lleva a un *mf* en el c. 32 -a diferencia del compás análogo en la primera estrofa donde se llega a un *f*-, para no “tapar” al solista, que debe destacar la culminación de la frase en *f* (“tell all my friends”). En el compás 31 el director debería destacar la línea de las altos que lleva a la culminación mencionada. Para subrayar la preculminación del espiritual, podría hacerse una cesura antes del verbo “tell” sin respiración por dos razones: primero, porque facilitará la evolución del fraseo y, segundo, porque todas las voces tienen un silencio de negra en el primer tiempo del siguiente compás.

Al final del c. 32 Karai señala *poco ritardando* que por una parte indica la preculminación y, por otra, subraya el texto “Tell all my friends that I’m a-coming too”. Al final de la frase, c. 34, y después de la disminución de la dinámica en todas las voces, Karai indica retorno al *tempo primo*. Además, prepara la entrada de la repetición de la estrofa (c. 34-35) a través de *crescendo* en todas las voces del coro sobre la palabra “coming” -*crescendo* que no tiene que ser excesivo, ya que no debe “tapar” el verbo “carry” en el solista ni la conclusión de la frase de este último-, del ritmo uniforme y del movimiento por tercera en tenores y bajos. Cabe señalar que en el c. 35, a través de las entradas de las voces en distintas partes de los tiempos y mediante la

síncopa, Karai consigue un movimiento constante de corchea, que da la sensación de una ligera aceleración interna hacia el c. 36 (el comienzo de la repetición) donde el arreglista indica *passionato* (♩= 96).

La parte *A'''* empieza con la exposición de la melodía de la estrofa esta vez en sopranos y altos, a las cuales se añaden los hombres y en la primera mitad del c. 36 todo el coro canta al unísono (respectivamente a la octava) sobre el texto “you get there”. Las dificultades que podrían surgir en estos compases son la exactitud rítmica (c. 36 con anacrusa-37), la entonación -sobre todo en las voces masculinas, como también en la cuerda de las altos- y el sonido empastado -especialmente importante en los momentos de unísono tanto en todo el coro como en las cuerdas femeninas que siguen cantando al unísono hasta el final del c. 37 (c. 36 con anacrusa-37)-. La voz de las altos podría manifestar problemas de entonación en relación al *gis4* -nota ajena a la tonalidad- que aparece en el movimiento por segundas (*c5-h4-a4-gis4*) en los compases 39-40. El director debería asegurar la correcta afinación del *gis4*, puesto que esta nota coincide con la culminación del espiritual y, la tercera del acorde al que pertenece -acorde de VI grado con la tercera elevada-, desempeña un papel importante para el color del fragmento.

Las dificultades de entonación en la línea de los tenores se ubican en los compases 36-38 donde figuran varios saltos interválicos y un movimiento de segundas (*e4-d4-cis4-c4-h3*). Respecto a los saltos, el director debería asegurar la afinación de las dos terceras seguidas *a3-c4-e4*, puesto que la mayoría de los intervalos que las preceden pertenecen a un dibujo melódico ya conocido por los coristas: el giro *h3-d4-g3-e3-g3* aparece por primera vez en las cuerdas femeninas en el c. 11 con anacrusa. Para facilitar la realización de las terceras mencionadas, el director podría explicar a los coristas que se trata de un arpeggio menor ascendente. Acto seguido, debe afinarse con mucha atención el movimiento por segundas, cuya dificultad aumenta por la presencia del *cis3*, una nota ajena a la tonalidad.

Las dificultades de entonación en la línea de los bajos se encuentran en los compases 37-40 y se relacionan por una parte con la presencia de las *blue notes* *b3* (c. 37) y *f3* (c. 39) que forman parte de los movimientos por segundas (*c4-b3-a3* en el c. 37; *a3-g3-f3-e3* en los c. 39-40) y, por otra, con los saltos interválicos (quinta descendente, cuarta ascendente y séptima menor descendente). En la línea de los bajos del c. 38 el arreglista emplea una escala ascendente que empieza y termina en *a* (*a2-a3*). Al mismo tiempo, las altos tienen que interpretar otra escala a partir del *c4* (*c4-c5*). Así,

ambas cuerdas se mueven ascendentemente a la décima, mientras que los tenores y las sopranos cantan a la octava. Por ello y por lo expuesto anteriormente referente a la textura de la sección, antes de unir todo el coro en los compases 36 con anacrusa-39, el director debería unir las cuerdas femeninas y masculinas por separado en los compases 36 con anacrusa-37 y a sopranos-tenores y altos-bajos en los compases 38-39.

La segunda semifrase de la parte A''' se inicia con la culminación del espiritual. Puesto que la línea de las sopranos contiene dificultades rítmicas (ritmo sincopado) y la rítmica no debería realizarse *a tempo* (Karai indica *ritardando*), asemejándose de este modo a una especie de improvisación solista, el director podría asignar el motivo de la culminación a una sola parte de la cuerda o a una sola soprano y dirigir sin esquema hasta la entrada del coro (anacrusa del c. 42). La línea de las sopranos podría manifestar también dificultades de entonación en relación a la presencia de la *blue note b4* que aparece en el mismo compás que *h4* (c. 40). Las demás voces no deberían presentar problemas de entonación en esta segunda semifrase de la parte A''' .

Al estudiar la parte A''' combinando las voces y luego al unir todo el coro, el director debe afinar muy bien todos los acordes de séptima y escuchar los intervalos disonantes que se forman entre las voces: la séptima menor $d3-c4$ entre bajos y tenores (c. 37, 42), la séptima menor $a2-g3$ entre bajos y tenores (c. 38), la séptima menor compuesta $a2-g4$ entre bajos y sopranos (c. 38), la séptima menor $d4-c5$ entre tenores y altos (c. 39), la segunda mayor $c5-d5$ entre altos y sopranos (c. 39), la cuarta aumentada $f3-h3$ entre bajos y tenores (c. 39), la séptima menor $h3-a4$ entre tenores y altos (c. 39), la séptima menor $d3-c4$ entre bajos y altos (anacrusa del c. 42), la segunda menor $fis3-g3$ entre bajos y tenores (c. 42), la séptima menor $a3-g4$ entre tenores y sopranos (c. 42), la séptima mayor compuesta $c3-h4$ entre bajos y sopranos (c. 42), la séptima mayor $c4-h4$ entre tenores y sopranos (c. 42) y la cuarta aumentada $c4-fis4$ entre tenores y altos (c. 42).

En referencia a la dinámica y el fraseo de la parte A''' , conviene respetar las indicaciones de Karai. Tal y como señala el arreglista, la ejecución de la primera semifrase de la parte A''' debería llevar más movimiento (*passionato*). Por una parte, porque la repetición tiene que aportar algo nuevo y, por otra, porque hay que desarrollar el fraseo hacia la culminación del espiritual, ubicada al principio de la segunda semifrase (c. 39-40). Para subrayar la culminación (en este caso dinámica y emocional) Karai indica *ritardando* y acento sobre el $g5$. Puesto que el clímax lleva una gran carga emocional, el director tendría la opción de poner una *fermata* sobre $g5$ y subrayar

ligeramente la *blue note* *b4*. La frase musical termina en *tempo primo* con un doble regulador que facilita el desarrollo del fraseo hacia el verbo “carry”.

La nueva aparición de la parte *A* del espiritual empieza en el solista, al que las sopranos siguen en forma de canon a partir del compás siguiente (c. 44). Las dificultades de entonación de esta parte *A* las encontramos en la línea de las altos (c. 50-51), puesto que ésta contiene un movimiento de segunda menor, tercera menor, segunda menor y segunda aumentada (*d4-cis4-e4-dis4-c4*). La dificultad del movimiento se aumenta por el hecho de que contiene dos notas ajenas a la tonalidad (*cis4*, *dis4*) y que en los compases mencionados se encuentran tanto las notas ajenas como las notas naturales del mismo nombre. La línea de los bajos podría manifestar problemas relacionados con la entonación de la quinta disminuida *h2-f3*. Para hacer su interpretación más cómoda, los bajos deberían pensar en el *e3*, nota en la que resuelve el *f3* en este movimiento y está interrumpida por una escapada en el *g3*. Al unir todas las cuerdas, el director debería asegurar la afinación de los intervalos disonantes -en este caso fruto de los acordes de séptima- que se forman entre las voces: la séptima mayor *g3-fis4* entre tenores y sopranos (c. 50) y la segunda mayor *d4-e4* entre altos y sopranos (c. 50).

Basándonos en la textura del espiritual y en la escasa aparición de las altos, los tenores y los bajos hasta el final de la frase, la sonoridad de la parte *A* (c. 43-51) debería parecer una reminiscencia de lo anterior y debe buscarse un sonido con sensación de lejanía en altos y tenores (c. 46-49). Hay que señalar que en el c. 49, donde cantan todas las voces del coro menos los bajos, mientras el solista, las sopranos y las altos siguen con el texto del espiritual, los tenores entran en el c. 49 sobre la consonante “m”. Para que el sonido no esté fijo y para que se refuerce la resonancia, los tenores no deberían apretar los labios, sino dejarlos entreabiertos y formar un “hueco” dentro de la boca.

En los compases 49 y 50 Karai repite el mismo fragmento en la parte solista, cambiando la armonía en la parte del coro. Este hecho, el uso de *fermatas* en las tres cuerdas distribuidas de forma distinta en ambos compases, y de reguladores dobles, nos indica que se trata de una reflexión por parte del personaje, algo que tiene que reflejarse en el sonido del coro. La tercera repetición de “coming for to carry me” aparece en las sopranos con la indicación de *ritardando molto*. El coro debería respetar tanto el cambio agógico como los reguladores dobles que esta vez se desarrollan hasta un *mf*.

La *Coda* del espiritual no debería presentar dificultades ni de entonación ni de ritmo. Aun así, el coro debería tener en cuenta el cambio de compás (el c. 54 está escrito

en 6/4). La *Coda* empieza en *tempo primo* con el diálogo del principio de la obra -esta vez entre el solista y los bajos-, un poco modificado de cara a la conclusión. El diálogo hace pensar en el comienzo del espiritual, pero tiene que sonar de una forma muy suave y transparente a modo de recuerdo. Karai añade a las sopranos y a los altos que cantan a la octava y cuya presencia en la estructura rítmica refuerza la sensación del movimiento del carro. En el c. 54 el solista debería acabar su frase interpretando los tres tresillos de una manera muy amplia y respetando el *decrescendo* indicado por Karai. En el c. 55, donde regresa el compás 4/4, aparece por última vez el primer motivo del tema (“swing low, sweet chariot”) que da lugar a una imitación por “agotamiento”. El primer intervalo de su construcción -una tercera menor descendente- se imita por la cuerda de los altos, mientras que el último -una segunda mayor descendente- por los bajos. Las cuatro cuerdas deben realizar estas imitaciones buscando un buen empaste y un sonido suave y lejano. Además de respetar el *ritardando* señalado por el arregista, el director podría marcar una *fermata* sobre la última nota de la obra para reforzar la sensación de lejanía.

b. “WADE IN THE WATER” (arreglo de J. Karai)

El arreglo de “Wade in the Water” empieza con el tema -que coincide con el estribillo- sobre el texto:

“Wade in the water,
wade in the water, go down,
Wade in the water,
wade in the water and be baptized.”

Antes de analizar los problemas de interpretación que presenta el tema, cabe destacar la íntima relación entre su texto y su música, algo que tanto el director como el coro deberían tener presente a la hora de trabajar la obra. Como ya hemos mostrado en la traducción del texto, éste trata del bautismo. Además de la importancia que el arreglista da a la palabra “wade”, podemos observar que en el primer compás sobre las palabras “wade in the water” Karai describe el movimiento físico de caminar por el agua a través de la alternancia de dos notas ($d3$, $f3$) a una distancia de tercera menor. Conviene

señalar también la transcripción del verbo “go down” en música a través del movimiento descendente en el c. 2. Otro hecho interesante es la aparición de la palabra “water” al final del tema (c. 4), donde mediante la alternancia de las notas $a3$ y $g3$ a una distancia de segunda mayor y en la célula rítmica de cuatro semicorcheas se imita a las olas del agua. Es todavía más interesante la visión global de los compases 4 y 5 que se basan en la mencionada alternancia entre las notas $a3$ y $g3$, con la excepción de las últimas dos notas de la frase. A través de las segundas menores, la acumulación de semicorcheas y los intervalos descendentes sobre la palabra “baptized” (“bautizado”) se da sensación del movimiento del agua y del acto del bautismo, sensación que el arreglista refuerza a través de la dinámica (doble regulador en el movimiento de las olas, *decrescendo* en el momento que el creyente se sumerge en el agua).

El tema no debería mostrar muchas dificultades de entonación, puesto que está construido sobre cinco notas y giros pentatónicos, por lo cual no contiene semitonos. A pesar de ello, en los compases 1 y 2, el director debe prestar atención a los saltos interválicos de quinta y cuarta, intentando evitar los “golpes” que se puedan producir en la emisión. La solución sería que los bajos empezasen a cantar la frase desde el inicio con la posición del agudo ($d4$). También puede mostrar dificultades la célula melódico-rítmica que coincide con el texto “go down”. Por tanto, ha de cuidarse la correcta ejecución rítmica y la afinación de la segunda nota de la célula, $f3$. En el caso de dificultades en este sitio, los bajos deben poner un ligero *tenuto* sobre la primera nota del grupo, $g3$. El siguiente problema aparece en el c. 4 donde se alternan las notas $a3$ y $g3$ hasta la aparición de la última nota del compás, $f3$. Para las correctas afinación y articulación del texto, los bajos deberían seguir la indicación dinámica de Karai y además subrayar ligeramente las sílabas “wa” (“water”) y “be”, sin olvidar que la intencionalidad del fraseo lleva hacia la palabra “baptized” con acento sobre la segunda sílaba (“ti”).

Al unir el texto con la música podrían mostrarse dificultades, porque las semicorcheas, que son la figura rítmica más característica del tema, a veces coinciden con una sílaba por dos semicorcheas y a veces cada semicorchea lleva una sílaba. Para resolver el posible problema, después de aprender con el coro la obra en solfeo y antes de poner la letra, el director debería trabajar el tema en *parlato* con todas las cuerdas a la vez, puesto que éste se expondrá en cada voz en el transcurso de la obra. El mismo procedimiento tiene que llevarse con la estrofa (c. 14-17). Destacamos la importancia que debería darse a la pronunciación de la palabra “wade” que no tiene que sonar como

el verbo “wait”. Para conseguir la claridad de la consonante “d”, el coro tendría que unirla con la vocal “i” de “in”.

Al analizar la línea melódica y su relación con el texto llegamos a la conclusión de que el fraseo tiene que desarrollarse hacia las dos palabras que culminan los dos motivos del tema (“water” en el c. 2 y “baptized” en los compases 4-5) siguiendo los acentos poéticos de cada una de ellas. La tesitura y la dinámica que el arreglista elige para la primera exposición del tema ayudaría a los bajos a conseguir un buen fraseo. Lo que el director debería cuidar en primer lugar es la respiración. Para que la frase no pierda su intencionalidad, hay dos opciones de respiración: que todos los bajos respiren juntos después de la palabra “down” (entre los compases 2 y 3), o que la mitad de la cuerda respire antes de la palabra “go” (c. 2), mientras que la otra mitad tome aire después de “down”. Si la cuerda necesita más respiraciones, teniendo en cuenta el *tempo* indicado por el autor y la cantidad de palabras en cada compás, los bajos podrían tomar aire entre los primeros dos compases (cuidando de este modo la afinación del *a3*) y antes del c. 4 (facilitando así la pronunciación del texto en el c. 4).

En segundo lugar el director tiene que procurar que, aparte de la buena articulación, todas las vocales en la frase sean homogéneas. A pesar de que algunas de las palabras que componen el tema contienen vocales que se pronuncian como /o/ (“water”, “go”), las primeras dos vocales de la frase son las más problemáticas y las más importantes. El director debería conseguir que “wa” (“wade”) pronunciado como /wéi/ no se “abra”, sino que quede “redondo”. La incorrecta ejecución del “wa” podría conllevar la “apertura” de la siguiente vocal “i” (“in”).

En la parte *B* del espiritual interviene un barítono solista. Para optimizar el tiempo de ensayo, el barítono debe estudiar su parte por separado (antes del ensayo) y el director debe añadir la voz solista al conjunto después de la lectura de la parte coral. El comienzo de la parte *B* podría ocasionar problemas de ritmo (por la presencia de la ligadura entre la síncopa y las dos corcheas en el c. 6) y de homogeneidad de las vocales (ambas cuerdas femeninas entran en dinámica *piano* y una tesitura muy cómoda, hecho que facilitaría la falta de tensión en la emisión del sonido). Aprovechando que la frase empieza con la exclamación “oh”, el director debería indicar al coro que intente amoldar todas las vocales siguientes en la posición de la “o”. Para evitar las dificultades rítmicas en el c. 6, el director podría realizar ligeros golpes para señalar la síncopa y la salida de la ligadura. En el caso de que el gesto de dirección no fuera suficiente para

conseguir una correcta ejecución rítmica, el compás debería trabajarse en *parlato* con la sílaba “tu”.

En la segunda parte del c. 7 entran los tenores en la misma dinámica que las sopranos y las altos. Puesto que en el c. 8 con *anacrusa* empieza a cantar el solista y acto seguido los bajos, el director tiene que estar muy atento para dar todas las entradas a tiempo. Además, al analizar las líneas del coro y la del solista, encontramos bastantes diferencias rítmicas. Suponiendo que el barítono tiene su parte leída, el director debe atender con el gesto el dibujo rítmico del coro, ayudando al solista en los momentos clave, por ejemplo, a la hora de enseñar la respiración antes de la palabra “‘cause” en el c. 9, o la salida de la cochea con puntillo en la última parte del c. 10.

Aparte de la entrada de los bajos, el c. 8 contiene dos elementos más que deberían llamar la atención. En primer lugar hay que destacar la nota *b3* en los tenores, no sólo porque es la nota fundamental del VI65 y forma disonancia en este momento, sino porque difiere de las demás cuerdas en cuanto al dibujo rítmico. En segundo lugar, no debe olvidarse la disonancia que se forma entre las cuerdas de las sopranos y las altos en el último tiempo del compás. Ambas cuerdas tienen que conseguir un equilibrio muy preciso en este lugar; de lo contrario, la disonancia no se oirá.

En el c. 10 podría resultar problemático el salto de cuarta en la cuerda de los bajos. Además, el compás contiene tres acordes de séptima, por lo tanto el director tiene que trabajar con las voces hasta conseguir una correcta afinación. Después de haber oído el fragmento con todas las cuerdas por separado, podría unir las según los intervalos armónicos que se forman entre ellas (dado que todas las voces menos la de los bajos tienen un ritmo uniforme y por lo tanto éste no podría ser el criterio del orden de trabajo) como sigue: sopranos con tenores; altos con bajos. Acto seguido, para afianzar la afinación, han de juntarse las voces de otra forma. En el c. 11, Karai hace coincidir el texto en el solista “wouldn’t be ready to die” con la palabra “why” en el coro (que dura un compás entero -como si esperase que terminara la respuesta por parte del barítono-) sobre el acorde cadencial alternado con un acorde de S con novena. El director tiene que asegurar la afinación de dicho acorde y luego el corte de la palabra “why”, dando al mismo tiempo la entrada a los bajos que empezarán la nueva aparición del estribillo (la parte *A*).

En la siguiente aparición de la estrofa (*B'*) todo el coro canta en un ritmo bastante uniforme; la única diferencia es que las semicorcheas aparecen como corcheas en algunas de las cuerdas. Aun así, cabe prestar atención a la diferencia en la ejecución

entre los tresillos y las células de dos semicorcheas corchea. Para reforzar esa diferencia, es necesario trabajar los compases 14 con anacrusa-17 en *parlato* antes de unir la letra a la música. Dichos compases suponen también problemas de entonación en las cuerdas de las altos y los bajos. Las dificultades en la voz de las altos están relacionadas en primer lugar con la entonación de la segunda menor *g4-fis4* después de la segunda mayor *f4-g4*. La correcta afinación del *fis4* es de suma importancia, puesto que es la tercera en el acorde de T que por primera y última vez en la obra aparece en modo mayor y, de esta forma, da color al pasaje. La solución de la afinación de la nota sería que las altos pensarán que el intervalo que se forma entre *g4* y *fis4* es más “estrecho” que el intervalo anterior.

La siguiente dificultad es la cuarta disminuida *fis4-b4* en la voz de las altos (c. 14-15). Estas últimas deberían pensar en la resolución del *b4* en el *a4*. El c. 16 supone otro problema de entonación para la misma cuerda, relacionado con el *es4* -una nota ajena a la tonalidad-. A pesar de ello, la entonación de la nota se facilitaría al unir las altos con los bajos (o al juntar todas las voces), puesto que el *es* aparece medio tiempo antes en la cuerda de los bajos. Esta misma nota supone dificultad también para los bajos (c. 16), en tanto que aparece después de dos semitonos (*f3-e3-es3*). Sin embargo, al afinar la nota anterior (*e3*), los bajos conseguirán la correcta entonación del *es3*. Es importante destacar que, después de afinar todas las cuerdas por separado, el director tiene que asegurar la “limpieza” de la línea armónica, en la medida en que los compases 14 con anacrusa-17 se basan en muchos acordes con séptima seguidos.

El fraseo de los compases 14 con anacrusa-17 tiene que lograrse siguiendo los acentos poéticos que hemos señalado, pero también teniendo en cuenta los cambios métricos que supone la música (el acento pasa de la palabra “not” a “would”). Es importante destacar que la intencionalidad tiene que llevarse hacia las palabras “reason”, “Lord” y “call”, puesto que son las palabras clave del texto. Sin embargo, la expresión más importante es “wouldn’t be ready” y el arreglista la destaca a través de la dinámica (regulador doble), puesto que en caso contrario la métrica musical nos haría acentuar sólo “would”, palabra que coincide con el primer tiempo del compás. Karai señala la importancia de dicha expresión, que coincide con la parte más íntima de la pieza, también a través de otro recurso: la repetición del motivo en la cuerda de las sopranos variando la agógica (*ritardando*), la dinámica (en la primera repetición está indicado *mp*, mientras que en la segunda *p*) y la armonía (T2-VI; T2-K64).

Las dificultades del final de la parte *B'* están relacionadas con la expresión. Para ayudar al coro a adentrarse en el carácter del fragmento, el director podría hacer algunas indicaciones a los coristas. En el *Piu mosso* del c. 21 con anacrusa, Karai construye una preculminación muy significativa en la que contrasta la expresión “ready to die” en las cuerdas masculinas con “wade in the water” en las voces femeninas. En este sentido, mientras la primera expresión empieza con un acento, en unísono y su dirección es descendente (termina con la palabra “die”), “wade in the water” mantiene el movimiento en terceras y termina en el acorde de T de Sol mayor, que podría significar la gloria de la vida obtenida a través del bautizo frente a la muerte. Por otra parte, los hombres contestan a la frase imperativa con la exclamación “oh” sobre el mismo acorde que las mujeres en *mf*, *decrescendo*, *piano* y *ritardando*. Todo ello indica una reflexión por parte del personaje. Es de suma importancia que todo el fragmento esté muy bien articulado y que se señale la relevancia de todas las palabras.

Como ya se ha dicho, Karai construye el principio de la última parte de la obra exponiendo el tema sobre el acorde de T de Sol mayor. Es fundamental escuchar con claridad el movimiento en la parte de los tenores (c. 24-27), puesto que cada nota supone un cambio armónico. En el c. 27 la obra vuelve a Re menor, donde empieza un movimiento imitativo entre las cuerdas. El hecho de que el tema y sus motivos se expongan de forma contrapuntística y se presenten en todas las voces, genera una textura que podríamos relacionar con la imagen de cómo cada uno de los fieles entra en el agua para ser bautizado. Las dificultades en esta parte de la obra son de empaste y equilibrio entre las voces. Puesto que en los compases 27-29 las sopranos y los altos imitan a los bajos y, a partir del c. 30 los hombres cantan al unísono hasta el c. 36, después de trabajar la línea de cada cuerda, el director debería unir las voces del siguiente modo: sopranos y altos; tenores y bajos. Además, sería interesante oír la imitación entre las voces, por lo tanto el director podría unir los bajos con las altos hasta el c. 32 (añadiendo en el c. 30 a los tenores) y las sopranos con los tenores (c. 27-29). Acto seguido, conviene unir todas las voces, indicando que cada cuerda tiene que escuchar la voz con la que entra en imitación.

A partir del c. 32 los hombres siguen cantando el tema al unísono sobre el colchón armónico de las mujeres. Las dificultades de afinación se relacionan con el *divisi* en las sopranos. Además, el director debería prestar mucha atención a la dinámica y los acentos indicados por el arreglista. Otra cuestión importante sería el empaste de los hombres y luego de todo el conjunto. La interválica que Karai utiliza en este

fragmento no supone grandes dificultades, salvo la septima mayor en la parte de las sopranos segundas (c. 34-35). Para conseguir su afinación, deberíamos dar la referencia de la aparición de la misma nota en la parte de las sopranos primeras en el compás anterior. Por lo tanto, en el c. 35 las sopranos segundas simplemente tendrían que repetir las últimas dos notas de las sopranos primeras (c. 34, *e5-d5*).

En el c. 36 Karai prepara la culminación de la obra a través de la dinámica (*crescendo*) y la agógica (*ritardando molto*). Las dificultades de entonación en los compases 36-37 se relacionan con los intervalos de segunda en las voces femeninas (*cis5-d5-c5* en sopranos y *g4-as4-a4* en altos) y con los saltos de sexta menor y cuarta justa en los bajos. Es más difícil la ejecución de las primeras segundas menores en las cuerdas femeninas (*cis5-d5* en sopranos y *g4-as4* en altos) que los intervalos que las siguen, puesto que las segundas forman parte de dos acordes disminuidos seguidos. Para afinar las segundas, debe trabajarse con ambas cuerdas juntas, de modo que las coristas tomen conciencia de los acordes que se crean. La armonía va a resolver también el problema de las otras segundas problemáticas (*d5-c5* en sopranos y *as4-a4* en altos), así como del salto de cuarta en los bajos (*b3-f3*), puesto que en el primer tiempo del c. 37 se forma un acorde perfecto mayor. El salto de sexta mayor en las sopranos segundas en el comienzo del c. 37 (*c5-a5*) puede presentar otra dificultad. Es importante que las sopranos segundas canten la nota *c5* con la posición de *a5*, pues en caso contrario acentuarán la palabra “in”, algo que el arreglista intenta evitar cuando señala un acento en el *a5* siguiente (sobre la palabra “water”), tal y como indica la prosodia.

Dado que el *tempo* de los últimos tres compases es bastante lento para la tesitura de las voces, las dificultades de la interpretación y la afinación dependerán de la capacidad de respiración y del nivel de apoyo que tengan los coristas. El director tiene que preocuparse de la correcta emisión de todas las vocales, señalando que las cuerdas que más tienen que articular la letra son las altos y los bajos, que en este momento se encuentran en una tesitura más cómoda que las otras dos voces. Si el director llega a la conclusión de que esta parte es de una gran dificultad para su coro, puede acelerar ligeramente el *tempo*. Lo más importante sería que, tanto la dinámica como las articulaciones, se ejecutasen según las indicaciones del arreglista puesto que aquí, en la culminación, se reafirma por última vez el mensaje de toda la obra: “Camina por el agua y sé bautizado!”.

c. “WERE YOU THERE?” (arreglo de N. Luboff)

El espiritual “Were You There” empieza en *tempo Rubato, very sustained* y dinámica *piano*. Los primeros ocho compases no presentan problemas de ritmo, pero sí algunas dificultades de entonación. En el primer motivo (c. 1 con anacrusa-4), las líneas melódicas de las sopranos y las altos son bastante intuitivas. Lo que tiene que cuidar el director es, en primer lugar, la colocación de la voz de las sopranos, puesto que empiezan a cantar en un registro bastante grave y podrían tender a buscar la voz de pecho, no la de la cabeza. El director debería exigir un sonido oscuro, pero bien colocado. En segundo lugar y después de trabajar con las cuerdas femeninas por separado, debería unir ambas voces, prestando atención al intervalo de segunda mayor (*f4-g4*) que se forma entre ellas (c. 2). Es de suma importancia que las dos cuerdas estén equilibradas y que se oiga claramente este “choque” armónico, puesto que al contrario se perdería el efecto del acorde de séptima sobre el grado III que el arreglista emplea.

La cuerda que más dificultades tendría en estos primeros cuatro compases de la obra es la de los tenores. El primer problema que se presenta consiste en la correcta interpretación de los intervalos seguidos de cuarta y quinta en la anacrusa del compás 1. Puesto que la cuerda de los tenores, al igual que la de las sopranos, empieza en un registro grave, para que se produzca un sonido homogéneo y sin “golpes”, la colocación de la voz al cantar la primera nota del espiritual (*b2*) debería ser la del *b3*. La siguiente dificultad consiste en la entonación de los compases 1 y 2. En el c. 1 los tenores tienen que entonar un semitono (*b3-h3*), seguido por dos terceras mayores (*h3-g3-es3*) y un salto de cuarta (*es3-as3*). Para facilitar la ejecución del semitono, podemos apoyarnos en la armonía, uniendo los tenores con los bajos o con las sopranos. La afinación de las dos terceras mayores se facilitaría explicando al coro que se trata de un acorde arpegiado aumentado y buscando la base armónica de los bajos. La dificultad en la entonación de la cuarta podría disminuirse haciendo al coro pensar en la resolución del intervalo en el *g3* del compás siguiente (c. 3).

Puesto que los compases 1 con anacrusa-4 están contruidos sobre una base armónica compleja y la mayoría de los acordes son de séptima, el director debería prestar mucha atención a la “limpieza” de cada uno de dichos acordes, haciendo hincapié en la afinación de la quinta disminuida *h3-f4* entre tenores y altos (c. 1), la séptima mayor compuesta *as2-g4* entre sopranos y bajos (c. 2) y la séptima menor *b2-as3* entre bajos y tenores (c. 2). Otro punto importante en estos cuatro compases es la

homogeneidad de las vocales y especialmente la pronunciación de la “i” y del diptongo “ie” /ai/ en la palabra “crucified”. El coro debería aprovechar la línea que se basa en vocales bastante cómodas para cantar y pronunciar la “i” y el diptongo “ie” en la posición de la anterior “u”. Esto es importante, puesto que el verbo “crucified” es el eje de la primera estrofa que coincide con la parte *A* del espiritual.

Las dificultades de entonación en los compases 5 con anacrusa-8 se manifiestan en las cuerdas de las altos y los bajos. El primer problema es el salto de cuarta *d4-g4* en la anacrusa del c. 5, en la voz de las altos. Para preparar la ejecución del intervalo, volvemos a apoyarnos en la armonía, puesto que la segunda nota de la cuarta justa forma parte del acorde de tónica. Para afianzar el intervalo, el director podría unir la cuerda de las altos con la de los tenores. El siguiente problema se halla en los compases 7-8, en la voz de las altos. Se trata del movimiento de segundas que empieza en el c. 5 y resuelve en el c. 8 en una segunda menor (*g4-f4-es4-d4-es4-des4-d4*). Así, en cuanto a los dos últimos intervalos de dicho movimiento, conviene indicar al coro que piense en un intervalo más “ancho” al cantar la segunda mayor *es4-des4*. Tanto para la afinación de esta segunda mayor como para el intervalo que la sigue, sería de gran ayuda que las altos pensasen en un *cis4* en vez del *des4* indicado por el arreglista. De este modo, convirtiendo la segunda mayor en una tercera disminuida, se facilitaría la imagen de un intervalo más “ancho” y la entonación de su resolución (*cis-d*) estaría más clara.

Otra dificultad podría ser el movimiento de las dos segundas menores (*c3-ces3-b2*) en la voz de los bajos, en los compases 7-8. En estos dos compases las únicas voces que se mueven son las de las altos y los bajos. Por lo tanto, y teniendo en cuenta la línea armónica del fragmento, el director debería unir las dos cuerdas mencionadas hasta conseguir una correcta entonación. Después, deberían juntarse las demás voces a partir de la anacrusa del c. 5. Tal y como sucede en los compases 1-4, la afinación de la línea armónica es de suma importancia. Al unir todas las voces, el director debe atender al primer acorde de la anacrusa (c. 5), puesto que se trata de un acorde doble y los coristas tienen que familiarizarse con su sonoridad. La intencionalidad del motivo que coincide con los compases 5 con anacrusa-8 tiene que llevarse hacia la palabra “crucified”. Puesto que este motivo es una variación del motivo anterior, aquí el coro tiene que desarrollar lo ya expuesto con un ligero aumento dinámico.

Los compases 9-12 son un puente entre el segundo y el tercer motivo de la parte *A* y no presentan muchas dificultades de entonación. La mayoría de los problemas que se manifiestan están relacionados con el equilibrio del coro, pues las cuerdas de las

sopranos, los tenores y los bajos están en *divisi*. El director debería trabajar con cada cuerda por separado y luego unir las voces de la siguiente manera: las altos con los tenores (las altos comparten con los tenores primeros gran parte de la línea melódica) y las sopranos con los bajos (ambas cuerdas construyen la base armónica de estos cuatro compases). Para asegurar la línea armónica del fragmento, el director debería hacer también otras combinaciones de conjunto, algunas de las cuales presentarían más dificultades. Así, por ejemplo, uniendo las sopranos con las altos, hay que tener en cuenta que las segundas mayores que se forman entre las sopranos segundas y las altos en los primeros tiempos de los compases 9 (*f4-g4*), 10 (*b4-c4*), 11 (*f4-g4*) y 12 (*es4-f4*) tienen que oírse, y que las voces deben estar muy bien equilibradas. Lo mismo debería tenerse en cuenta en la ejecución de las séptimas menores entre los barítonos y los tenores primeros en los compases 9 (*g3-f4*) y 11 (*g3-f4*).

Es interesante que el arreglista haga coincidir los compases 9-12 únicamente con la exclamación “Oh”, hecho que por una parte favorece la interpretación técnica de las líneas melódicas y, por otra parte, junto con los matices indicados (*crescendo* seguido por *decrescendo*) ayuda a que la atención se centre en la armonía. Todos estos elementos hacen que el fragmento recuerde al llanto que sucede a la Crucifixión de Cristo y vaya mano a mano con el verso que le sigue: “Sometimes it causes me to tremble”.

Los compases 13-17 forman el penúltimo motivo de la parte *A* del espiritual. Aquí encontramos más dificultades de entonación en las cuerdas de las altos, los tenores y los bajos, puesto que la línea melódica de las sopranos está construida sobre giros pentatónicos basados en las notas *c5*, *b4*, *g4*, *f4* y *es4*, hecho que se relaciona con las tradiciones africana y anglo-celta y facilita la ejecución del fragmento. En estos cinco compases, al trabajar la línea de las altos, el director debería prestar atención al movimiento de segundas en los compases 15-17 (*c4-ces4-c4-b3*). Al interpretarlo, las altos no deben pensar en tres intervalos consecutivos, sino en la nota *c4* que desciende primero un semitono, vuelve a cantarse y luego, desciende un tono entero. Para afianzar la afinación de la línea de las altos en estos compases, antes de escuchar a todo el conjunto, el director debería trabajar la cuerda con cada una de las demás voces por separado.

La línea melódica de los tenores en los compases 13-17 contiene muchos saltos, por lo tanto tiene que trabajarse por separado hasta la perfecta afinación de cada uno de los intervalos que la componen. Las dificultades que se manifiestan en la voz de los

bajos están relacionadas con el hecho de que en este fragmento el arreglista hace uso de *divisi* que de vez en cuando que se transforman en unísono y luego vuelven a separarse. Los lugares más complejos de la línea melódica de los bajos son los pasos del g^3 al *divisi* (g^2-d^3) en el c. 13 y del a^2 al *divisi* (f^2-e^3). Para omitir los problemas de afinación que se puedan presentar, el director debe trabajar las líneas de los bajos y los barítonos por separado y luego juntarlas. Una vez afinada y equilibrada, la cuerda entera debería unirse con las demás voces. Proponemos que puesto que las voces de las altos y de los bajos son las que presentan más dificultades de entonación, el director trabaje con mucha atención ambas cuerdas juntas. Referente al fraseo del motivo estudiado, hay que destacar que la intencionalidad debería llevarse hacia el verbo “tremble” (c. 15) y mantenerse hasta la última repetición de la palabra (c. 17-18). Para conseguir la expresividad del texto, el coro debería, además, respetar las cesuras señaladas por Luboff y transmitir el significado del verbo haciendo más larga y sonora la “m” y apoyándose en las consonantes “t” y “r”.

El motivo que concluye la parte *A* (c. 19 con anacrusa-22), no presenta dificultades de entonación en las cuerdas femeninas. A pesar de ello, al juntarlas, el director debe cuidar de la afinación y del equilibrio en el paso de la tercera mayor que se forma entre ambas voces en el c. 19 (es^4-g^4), al unísono del c. 20 (f^4). La mayor dificultad manifiesta en la cuerda de los tenores es la tercera menor entre las dos notas de la anacrusa del c. 19 (as^3-ces^4), ya que el ces es una nota ajena a la tonalidad y aparece justo después del c^4 en la cuerda de las altos. Hay que indicar a los tenores que en vez de pensar en el intervalo que se forma entre las dos notas, deberían centrar su atención en la resolución del ces^4 en el b^3 (c. 18-19). Las dificultades en la voz de los bajos, igual que en el motivo anterior, se relacionan con los saltos interválicos (tercera menor, tercera mayor, cuarta justa, quinta justa) y con el hecho de que la cuerda está en *divisi*. En los compases 20- 21 el director tiene que prestar especial atención al paso del *divisi* al unísono y viceversa, puesto que en todo momento deben mantenerse la correcta afinación y el equilibrio entre barítonos y bajos. Antes de juntar todas las voces, el director debería escuchar el conjunto entre las altos y los tenores para asegurar la afinación de la anacrusa del c. 19, porque por la razón que ya hemos mencionado, el paso entre el c^4 de las altos y el ces^4 de los tenores podría resultar problemático. El último motivo de *A* termina en *decrescendo* y con un calderón. Antes de comenzar con la segunda parte de la obra, debemos afinar muy bien la línea armónica entre todas las

cuerdas, haciendo hincapié en el acorde disminuido (anacrusa del c. 19) y los acordes de séptima.

La parte *A'* del espiritual empieza con la exposición del primer motivo (c. 23 con anacrusa-26) en las cuerdas de tenores y bajos en dinámica *piano*. Llama la atención el hecho de que en estos compases el arreglista empieza por el unísono entre ambas voces y despliega el abanico armónico pasando por la posición cerrada y llegando a la posición abierta de los acordes. Hace uso de la misma técnica también en el motivo siguiente que pertenece a las mujeres, con la única diferencia de que ellas empiezan directamente en posición cerrada y no en unísono. La dinámica en ambos motivos es *piano*, el texto coincide (“Were you there when they laid Him in the tomb”) y en cada uno de ellos el arreglista da la opción a que una de las voces se refuerce con la ayuda de otra cuerda (recordemos que en la anacrusa del c. 23 está señalado que la parte del tenor puede ser cantada también por las altos hasta el c. 26, mientras que en la anacrusa del c. 27 se indica que la línea de las altos puede reforzarse por los tenores hasta el c. 29).

La mayoría de los intervalos armónicos que construyen la parte de los tenores en los compases 23 con anacrusa-26 son segundas y terceras. Además, los tenores están en *divisi* y en una tesitura aguda, repitiendo varias veces la nota *g4* (c. 25-26). Por todo ello el fragmento debe trabajarse con mucha atención buscando el óptimo equilibrio en la cuerda. Para ayudar a la afinación, el director tiene que indicar a los tenores segundos que se apoyen en la línea de los primeros, puesto que estos últimos llevan la melodía.

Las dificultades en la línea de los bajos que también cantan en *divisi*, se manifiestan en la parte de la voz grave de la cuerda que en los compases 24-26 tiene un salto de quinta justa, seguida por dos semitonos, dos segundas mayores y una cuarta justa (*f3-b2-h2-c3-b2-as2-es2*). El director debería apoyarse en la armonía y señalar que la nota del salto interválico de quinta tiene que formar una octava con la parte de los barítonos, que los semitonos son más “estrechos” que las segundas mayores y que para entonar correctamente la cuarta, hay que fijarse en la nota anterior de los barítonos y repetirla una octava más grave. Puesto que en estos cuatro compases los hombres llegan a dividirse a cinco y, además, la línea armónica es bastante compleja y contiene acordes de séptima, un acorde disminuido y otro de novena, el director tiene que trabajarla con mucho cuidado, prestando atención a la afinación, el equilibrio entre las voces y el empaste. El fraseo debe llevarse hacia la palabra “tomb”, buscando un sonido oscuro y homogéneo. Hay que tener cuidado con la pronunciación de “Him” y luego “in”. Para

que la vocal “i” no se “abra”, ésta tiene que cantarse en la posición de la /e/ del verbo “laid”.

Como ya hemos dicho, el siguiente motivo (c. 27 con anacrusa-30) pertenece casi exclusivamente a las cuerdas femeninas, puesto que los tenores y los bajos entran al final de la semifrase (c. 28-29). Las dificultades que presenta este fragmento se asemejan a los problemas del motivo anterior: las voces están casi siempre en *divisi* (en los compases 29-30 las altos llegan a dividirse a tres y la armonía es bastante compleja, ya que la mayoría de los acordes son acordes de séptima). El trabajo del director debería empezar por cada cuerda por separado para poder afinar los intervalos melódicos y armónicos y conseguir el equilibrio del conjunto.

La mayor dificultad que se manifiesta en la voz de las sopranos -aparte de los problemas anteriormente expuestos- es la presencia de dos cuartas justas seguidas entre las sopranos primeras y segundas en el c. 28 (*g4 c5, f4 b4*). Puesto que estos intervalos forman parte de dos acordes de séptima consecutivos (S7-D2), su afinación es de suma importancia. La voz de las altos presenta más dificultades. El análisis de las tres voces de la cuerda nos indica que la parte de las altos segundas es la más compleja melódicamente. Debemos vigilar el salto de tercera mayor entre los compases 27 y 28 (*c4-as3*), después el salto de cuarta justa en el c. 28 (*g3-c4*) y, luego, el movimiento descendente por semitonos en los compases 29-30 (*c4-ces4-b3*).

Los saltos interválicos mencionados de tercera y cuarta deberían afinarse, puesto que todas las notas que los construyen resultan ser la fundamental de los acordes correspondientes. Los semitonos tienen que pensarse como “estrechos”. Para su ejecución el director puede ayudar a las altos segundas juntándolas con los bajos que entran un tiempo más tarde en el c. 29, pero cantan a la octava con las altos la misma secuencia interválica. El mismo procedimiento tiene que llevarse con el movimiento ascendente de segundas menores de las altos primeras (c. 29-30). Para reforzar dicho movimiento, el director debe unir las altos con los tenores primeros, que como los bajos, entran un tiempo más tarde que las mujeres, pero cantan al unísono con las altos primeras. Teniendo en cuenta que las líneas de las altos terceras y los tenores segundos en los compases 29-30 también están al unísono y que las sopranos están duplicadas por los barítonos, además de atender a la afinación, el director tiene que fijarse en la homogeneidad del sonido. Las cuerdas que se duplican o cantan al unísono tienen que conseguir un sonido que sea resultado de la unificación de la emisión vocal -facilitada

por el arreglista que hace coincidir a todo el coro en la vocal “o”- y la riqueza de los diferentes “colores” de las voces.

Después de haber trabajado con cada voz por separado y para facilitar el “montaje” del conjunto en los compases 27 con anacrusa-30, hay que empezar por juntar las voces no desde el principio del motivo, sino por los compases 29-30, buscando la afinación y el equilibrio de los dos movimientos de segundas ya analizados. Una vez unidas todas las cuerdas en estos compases, se puede empezar a trabajar el conjunto de voces femeninas del principio del motivo (c. 27 con anacrusa-29), prestando atención a la limpieza de la línea armónica y de las disonancias que la enriquecen, con especial énfasis en la segunda mayor entre las altos y las sopranos segundas en el c. 27 (*f4-g4*), la séptima mayor entre las altos segundas y las sopranos segundas en el c. 28 (*as3-g4*) y la séptima menor entre las altos segundas y las sopranos segundas en el mismo compás (*g3-f4*).

En los compases 31 con anacrusa-34, el arreglista hace uso del mismo puente que en la parte *A* de la obra, con dos diferencias: aquí Luboff empieza el motivo con anacrusa y mientras que en el c. 10 los tenores primeros tienen un movimiento de segunda mayor (*es4-f4*), durante todo el compás análogo (c. 32) éstos permanecen sobre el *es4*. Las dificultades, diferentes a las ya descritas, se relacionan con la afinación del enlace entre el motivo anterior y el puente (*divisi* que se convierten en unísono y viceversa) y con el paso de la anacrusa al c. 31 en las cuerdas masculinas, ya que estas últimas están en *divisi* y contienen saltos. El director tiene que estar pendiente de la tercera mayor en tenores segundos en el c. 30 (*as3-c4*), del salto *d4-b3* en la misma voz y de la cuarta justa ascendente en la voz grave de los bajos (*b2-es3*). Como ayuda en la ejecución de la tercera mayor, el director puede recordar al coro que esta misma nota ha sido cantada por los tenores primeros en el compás anterior. Para reforzar su afinación, los tenores segundos deben unirse con las altos, puesto que ambas voces cantan al unísono durante todo el c. 30. Los demás intervalos mencionados se afinan con la ayuda de la armonía, porque cada uno de ellos resuelve en el acorde de tónica de la tonalidad.

En el siguiente motivo de la parte *A'* Luboff introduce la alteración *des* que conduce a una inflexión a La bemol mayor. Parte de la riqueza de los compases 35-42 es también la presencia de la técnica *llamada-respuesta* que arreglista emplea en forma de diálogo entre las cuerdas femeninas y masculinas. A pesar de que en los c. 37-41 el texto “tremble” podría inducir al arreglista a construir un pasaje de mayor tensión, en esta ocasión Luboff se decanta por una inflexión a la región de la subdominante que

supone la calma previa al clímax (c. 43 con anacrusa-45) para crear la tensión clímax-anticlímox que es reconocida en toda la tradición musical occidental.

Los compases 35-42 no suponen dificultades de entonación para la cuerda de las sopranos, porque éstas repiten la línea melódica del motivo análogo de la parte *A* de la obra aunque con escasas modificaciones. Lo que tiene que cuidar el director es la afinación del *a5*. Puesto que la nota mencionada es la más aguda de todas las notas cantadas hasta este momento y con ella la línea melódica se traslada al registro agudo, las sopranos tienen que estar atentas y deben preparar su posición en el *c5* al principio del compás. Además, para que el *g5* no esté “estrecho”, la vocal que coincide con él (“*i*”) tiene que amoldarse al “hueco” de las anteriores “*o*” (/a/) e “*i*” (/ai/).

A diferencia de las sopranos, los altos tienen una línea melódica más compleja. El director debería centrar su atención en los altos primeros que tienen un salto de quinta en el c. 35. El intervalo debe estar muy bien afinado, ya que el *d5* es la séptima del acorde T7. Para reforzar su afinación, el director puede unir los altos primeros con los tenores segundos que cantan la misma nota en el cuarto tiempo del mismo compás. La línea de los altos primeros manifiesta todavía más dificultades: a partir del *d5*, empieza un movimiento descendente cromático (*d5-des5-c5-ces5*) de cuya afinación depende en gran parte la belleza de la línea armónica del fragmento (la nota *des5* es la que nos lleva a la inflexión a La bemol mayor, mientras que *ces5* es la tercera del acorde del La bemol menor que el arreglista emplea para hacer un contraste con la tonalidad de la región). Para simplificar la ejecución de los semitonos *d5-des5* y *c5-ces5*, hay que hacer pensar a las coristas que la distancia que tienen que cantar es muy “estrecha”. Para la correcta entonación de *des5-c5* va a ayudar la armonía, porque en este momento el acorde resuelve en la T de La bemol mayor. El salto del *ces5* al *g4* en los compases 40-41 también es problemático, porque el intervalo que se forma entre las dos notas es una cuarta disminuida. La interpretación de esta última se facilitaría por una parte con la ayuda de la enarmonía (las coristas deben pensar en una tercera mayor) y, por otra parte, mediante la armonía (el intervalo resuelve sobre el acorde de tónica de Mi bemol mayor). Antes de pasar al estudio del fragmento por parte de las cuerdas masculinas, debemos unir los sopranos y los altos y afinar la línea armónica que las mujeres presentan.

En el mismo motivo de la parte *A'* (c. 35-42) de la obra y al igual que los altos y los bajos, los tenores están en *divisi*. Dado que gran parte de la línea de los tenores primeros coincide o imita la de los sopranos (que llevan la melodía), el director debería

prestar más atención a los tenores segundos, que al igual que las altos primeras desempeñan un papel importante en la línea armónica del fragmento y presentan una interválica bastante semejante, cuya ejecución se facilitaría con los recursos que ya hemos mencionado. Son importantes las entradas de los tenores segundos en los compases 39 y 40. Mientras en el c. 38 los tenores segundos imitan a las altos primeras, en el c. 39 éstos son la única voz masculina que cambia su nota junto a las altos (*ces4* en tenores, *ces5* en altos). Asimismo, el director debería atender al c. 40, porque ahí la entrada de los tenores segundos imitan a las altos primeras con una modificación: en vez de repetir el *ces*, los tenores realizan el *des4* para luego entrar en el *ces4*. El salto interválico que sigue es la cuarta disminuida manifiesta también en las altos y cuya ejecución ya hemos discutido. Antes de empezar el trabajo con los bajos, hay que unir los tenores, prestando atención a las cuartas paralelas en el c. 35 (*b3 es4-d4 g4*) y a los intervalos disonantes que se forman entre las dos voces.

La cuerda de los bajos no presenta problemas de entonación en los compases 35-41. Lo que el director debería cuidar es la “limpieza” de las quintas que se forman entre la voz grave de la cuerda y los barítonos. Después de trabajar la afinación del coro masculino, hay que unirlo con las sopranos y las altos. Si los compases 35-36 siguen presentando problemas de afinación, deben juntarse las cuerdas de los tenores y las altos, puesto que son las que llevan los cambios armónicos. Referente al fraseo en los compases 35-41, éste debería llevarse, al igual que en el motivo análogo de la parte *A* de la obra, hacia la palabra “tremble”. En los compases 37-41 el arreglista indica dinámica *mp* y subraya el verbo a través de acentos sobre la primera sílaba. El coro debería explorar la sonoridad de “tremble” de la manera que ya hemos señalado, tratando de conseguir un color oscuro e íntimo. La oscuridad se intensifica a través de la amplitud y la profundidad en las *respuestas* en las cuerdas de los hombres.

El último motivo de la parte *A'* del espiritual coincide con la culminación de la obra. Aquí los problemas de entonación se manifiestan en las cuerdas de altos y tenores, pero antes de centrarse en ellos, el director debe tomar en consideración el enlace entre el último motivo de la parte *A'* y el motivo anterior, puesto que, curiosamente, cada una de las voces tiene que ejecutar un salto ascendente de cuarta justa. En la anacrusa del c. 43 las altos segundas tienen que cantar la tercera menor *as4-ces5*, después de la aparición del *c5* un tiempo antes en la voz de las altos primeras. Puesto que este intervalo junto con su resolución forma parte del compás análogo de la sección *A* (c. 19 con anacrusa), el director debe seguir las mismas pautas para ayudar a su ejecución. La

mayor dificultad de entonación en la parte de los tenores se halla también en la anacrusa del c. 43 y en el paso entre ésta y el compás al que conduce: nos referimos a la ejecución de *c4-ces4-es4* en la voz de tenores segundos. Para conseguir la afinación del semitono (*c4-ces4*) los tenores deberían pensar en la resolución del *ces* en el *b*, aunque esta última nota realmente aparece en la voz de los barítonos. La correcta entonación de la tercera mayor es facilitada por el arreglista a través de la armonía: el *es4* forma parte del acorde cadencial al comienzo del c. 43. Para reforzar la afinación del fragmento discutido, el director podría juntar las altas segundas y la voz grave de los tenores, prestando atención a la afinación de la octava que se forma entre ambas cuerdas en la segunda parte de la anacrusa del c. 43.

Antes de unir todas las cuerdas en el último motivo de la parte *A'*, el director debería comprobar la afinación de la línea armónica tanto de las voces femeninas como de las masculinas. Al juntar todas las cuerdas, debemos centrarnos en la afinación de los acordes de séptima y de los acordes dobles. Puesto que en los compases 43 con anacrusa-46 las sopranos y los tenores primeros se encuentran en sus registros agudos, sería conveniente que el director pidiese más articulación del texto en las demás cuerdas. Al igual que en los compases 23 con anacrusa-29, el fraseo debe llevarse hacia la palabra “tomb”, aunque en este último motivo del *A'* debe buscarse un sonido mucho más oscuro y con mayor “peso”, algo a lo que el arreglista ayuda con la distribución de las voces, especialmente las de los bajos (intervalos armónicos de séptima, octava y novena para llegar a un *divisi a 3*, cuya amplitud es una décima). Para optimizar la homogeneidad de las vocales, la “i” (/i/) que aparece en el c. 44 (“Him”, “in”) tiene que moldearse en el “hueco” de la anterior /e/ (“there”, “when”, “they”, “laid”). Como ya hemos señalado, la culminación se subraya por parte de Luboff a través de la dinámica. El coro debe seguir las indicaciones exactas del arreglista empezando el motivo en *forte* y *crescendo* y disminuyendo en el c. 45 para empezar la *Coda* en *mp*.

La *Coda* no presenta muchas dificultades de entonación. A pesar de ello, se deben cuidar los intervalos de segunda en la voz grave de los tenores, especialmente la segunda menor en el enlace de los compases 46-47 (*b3-ces4*) -que sigue a una segunda mayor y se duplica en octava por las altas primeras-, y la segunda mayor en el c. 48 (*es4-des4*). La dificultad en la cuerda de los bajos es la “limpieza” de los saltos de los intervalos armónicos. Después de conseguir la afinación del fragmento, el coro debe lograr el carácter de estos últimos compases del espiritual. El arreglista construye la *Coda* sobre el verbo “tremble” y la expresión “my Lord”. Vuelve a subrayar “tremble”,

esta vez a través de una cesura y un acento en el c. 46 y de un *crescendo* en los c. 47-48. Señala cesuras también antes de “my Lord” (c. 47 con anacrusa, c. 49 con anacrusa), algo que nos indica la importancia de la expresión. Para conseguir un carácter todavía más intimista, el coro debe hacer un pequeño *ritardando* en el c. 49 con anacrusa. La canción termina en *pp* y una *fermata* seguida por un silencio de negra. Con dicho silencio el arreglista indica la importancia de todo lo dicho y la necesidad de meditación sobre ello.

d. “MY LORD, WHAT A MORNIN’” (arreglo de H. T. Burleigh)

Como ya hemos indicado, el espiritual “My Lord, What a Mornin’” contiene varias palabras que no pertenecen al inglés literario. Puesto que probablemente se trata de un dialecto afroamericano (Johnson en Hogan, 2002: xvii-xviii) y la letra aportada por Burleigh enriquece la obra haciéndola más auténtica, al cantar, las palabras deberían pronunciarse tal y como están escritas. Por ello y para que el coro se familiarice con las palabras en dialecto, después del trabajo en solfeo y antes de añadir la letra, el director debe leer el texto del espiritual y practicar la pronunciación con los miembros del coro hasta conseguir el resultado deseado.

La parte *A* de la pieza comienza en *Adagio non tanto* y, como observamos, las sopranos no intervienen hasta *A'* (c. 11). El tema de la obra se expone en la cuerda de las altos y no debería presentar problemas de entonación. Sin embargo, las voces masculinas cantan durante toda la parte en *divisi* y el director debería trabajar sus líneas, tanto melódicas como armónicas, con mucha atención. La primera dificultad que podría manifestar la cuerda de los tenores se relaciona con el movimiento descendente de segundas en tenores primeros en los compases 3-6 (*es4-d4-des4-c4-b3*). El paso más difícil de este movimiento es el de los dos semitonos seguidos (*d4-des4-c4*), donde el *des4* es una *blue note*. El director tiene que hacer a los coristas pensar que el paso entre las notas es muy “estrecho”. Conviene afianzar la entonación añadiendo los tenores segundos para que los primeros puedan escuchar los intervalos armónicos que se forman y así puedan “ajustar” mejor la afinación.

Con la última nota del movimiento analizado, en el compás 6 empieza otro movimiento cromático, esta vez ascendente, en tenores segundos (*b3-ces4-c4*). El director debe afinar muy bien este fragmento, puesto que su dificultad se aumenta por el

hecho de que contiene una nota ajena a la tonalidad (*ces4*). Del mismo modo que en el movimiento anterior, para afianzar la afinación, hay que añadir a los tenores primeros. El próximo problema que podría presentarse en la línea de los tenores se relaciona con la entonación del intervalo armónico de segunda mayor (*c4 d4*) que se forma entre las dos voces (c. 8). Para evitarlo, el director debe afinar muy bien las dos líneas melódicas por separado antes de unir las. Al poner la letra de este fragmento, hay que prestar atención a la pronunciación de la “s” en la palabra “stars”. La primera “s” debe ser corta, mientras que la segunda tiene que pegarse a la “b” la palabra siguiente (“begin”). Con la finalidad de conseguir una correcta dicción, este recurso debería utilizarse en todas las cuerdas en la totalidad de la obra.

Las dificultades en la cuerda de los bajos en esta parte del espiritual podrían manifestarse a partir del c. 4, donde en la línea de los barítonos figura un movimiento de segundas (*as3-g3-f3-fis3-g3*). En el compás siguiente el director debe cuidar el enlace entre *es3 g3* y *as2 es3*, puesto que las dos voces de la cuerda realizan un movimiento disjunto. El compás 6 también manifiesta dificultades de entonación, porque aquí ambas voces se mueven por segundas (*g3-a3-as3* en barítonos, *g2-ges2-f2* en bajos) y mientras la línea de los barítonos contiene una nota ajena al acorde (*a3*), en la voz de los bajos el arreglista emplea una *blue note* (*ges2*). Para afianzar este fragmento, después de trabajar con ambas voces por separado, el director debería unir las.

El compás 7 no presenta problemas de afinación, pero aun así, después del trabajo por voces separadas, al juntar a los bajos con los barítonos, el director debe velar por la correcta entonación del intervalo armónico de novena mayor (*as2 b3*) en el cuarto tiempo del compás. Por último, hay que vigilar los saltos interválicos en la línea de los bajos en los compases 8-10 (*f2-b2-es3-g2-b2-es3*). Para ayudar a su ejecución, el director debe analizar la línea junto a los coristas y hacerles ver que el salto *b2-es3* se repite. Por lo tanto, para la correcta entonación de la segunda aparición del salto (c. 9-10) los bajos tienen que retener en la mente la sonoridad de las notas previamente cantadas (c. 8-9). Al unir las dos voces del bajo en este fragmento, el director debería velar por la afinación de las séptimas menores *b2 as3* que encontramos en los compases 8 y 9.

Antes de unir las tres cuerdas, el director debe asegurar la afinación del conjunto masculino, cuidando la entonación de las octavas (c. 1-2, 4-5, etc.) y los intervalos disonantes que se forman. Respecto a estos últimos, hay que vigilar la segunda mayor *as3-b3* entre barítonos y tenores segundos (c. 4), la séptima menor *es3-des4* entre bajos

y tenores primeros (c. 5), la tercera disminuida $a3\text{-}ces4$ entre barítonos y tenores segundos (c. 6), el tritono $a3\text{-}es4$ entre barítonos y tenores primeros (c. 6), la séptima menor compuesta $f2\text{-}es4$ entre bajos y tenores primeros (c. 6) y la segunda mayor $as3\text{-}b3$ entre barítonos y tenores segundos (c. 8, 9).

Después de unir todo el coro y añadir la dinámica, respetando las indicaciones del arreglista, el director debe atender a la prosodia. En cuanto a la expresión “My Lord” el director tiene dos opciones: dejar que el pronombre “my” se subraye tal y como indica la métrica del compás, o subrayar también la palabra “Lord”, aunque ésta cae sobre un tiempo débil. En el segundo caso se subaryarían las dos palabras: “my” se acentuaría de manera natural y “Lord” de modo intencional. En referencia al fraseo de toda la parte *A*, ha de llevarse la intencionalidad hacia la palabra “stars” (c. 9). Por ello los coristas deben mantener la tensión de la frase en el c. 8, donde Burleigh hace coincidir la palabra “fall” con una blanca en bajos, barítonos y tenores segundos, y una blanca con puntillo en altos, mientras los tenores primeros interpretan un movimiento de segundas descendentes, representando el movimiento de las estrellas que están cayendo. El desarrollo del fraseo se facilita por el arreglista mediante la dinámica, *crescendo* que empieza antes del verbo “fall” y *decrescendo* que se inicia después de la palabra “stars”.

Como ya hemos mencionado, en la segunda parte del espiritual se incorporan las sopranos. *A'* comienza en *pp* en las cuatro cuerdas y el tema esta vez se interpreta por la voz de las sopranos. Los problemas de entonación manifiestos en las voces femeninas se relacionan con la cuerda de las altos. En los compases 13-14 podrían surgir dificultades en la entonación de la tercera mayor $g4\text{-}es4$ descendente que aparece después de una cuarta justa ascendente. Debe hacerse pensar a las coristas que la nota $es4$ es la tónica de la pieza. Dificultades podrían surgir también en los compases 17-22, donde observamos varios saltos interválicos en la línea de las altos. Uno de los saltos problemáticos es la tercera mayor ascendente $b3\text{-}d4$ (c. 18). Este intervalo podría resultar difícil por la presencia de la cuarta justa descendente ($es4\text{-}b3$) en el compás anterior. Para la correcta ejecución del intervalo, las altos deberían retener en la mente el $d4$ que ya han cantado en el compás anterior, o bien pensar en la resolución de la nota en el $es4$ del compás siguiente.

Los problemas de afinación en la cuerda de los tenores se relacionan en primer lugar con la aparición del $h3$ (nota ajena a la tonalidad) después de un salto de cuarta justa (c. 14-15) y con la presencia del $a3$ (nota ajena a la tonalidad) en un movimiento de segundas ($g3\text{-}a3\text{-}as3\text{-}g3$) en los compases 19-21. Para ejecutar el semitono $b3\text{-}h3$ con

corrección, el director tiene que hacer pensar a los coristas que se trata del intervalo más “estrecho”. Una vez afinado el movimiento de segundas de los compases 19-20, para afianzar la entonación correcta del pasaje, el director debería unir la cuerda de los tenores con la de las sopranos, porque entre ambas se forman intervalos armónicos consonantes (sexta menor y sexta mayor).

La voz de los bajos tampoco manifiesta muchas dificultades de entonación. A pesar de ello, el director tiene que preocuparse de los compases 13-14, donde los bajos deben ejecutar varios saltos interválicos de quinta y cuarta seguidos ($g3-c3-f3-b2$). El siguiente fragmento que debería cuidarse por parte del director se encuentra en los compases 15-16 y consiste en dos terceras seguidas ($f2-as2-c3$). Para ayudar a su ejecución, el director debe explicar a los bajos que las dos terceras seguidas forman un arpeggio menor. Por último, hay que velar por la correcta entonación de la *blue note des3* en el c. 19.

Antes de unir todo el coro, el director debe hacer distintas combinaciones entre las voces para así afianzar la afinación de los intervalos armónicos, con énfasis en los intervalos disonantes. Hay que prestar atención a la séptima menor $f3-es4$ entre bajos y altos (c. 13), la séptima menor compuesta $f2-es4$ entre bajos y altos (c. 15), la segunda mayor $es4-f4$ entre altos y sopranos (c. 15), la séptima menor $b2-as3$ entre bajos y tenores (c. 17), la séptima menor compuesta $b2-as4$ entre bajos y sopranos (c. 18) y los tritonos $a3-es4$ y $as3-d4$ entre tenores y altos (c. 20). Al unir todo el coro, ha de cuidarse la afinación de los acordes de séptima que se forman entre las voces. Hay que añadir que al llegar al final del *A'* -donde en los últimos cuatro compases con anacrusa Burleigh omite la letra e indica “hmm”-, para adquirir un buen sonido, los coristas no deben apretar los labios, sino tienen que dejarlos entreabiertos y crear un “hueco” dentro de la boca.

La parte *B* del espiritual comienza en la tonalidad de Do menor y *Poco più mosso*. Las dificultades en la línea melódica de las sopranos se relacionan con los compases 28-29. En el compás 28 el arreglista hace coincidir el pasaje $g5-as5-g5-g4$ con las palabras “worl’ly” y “ways”. Para conseguir una correcta entonación y una adecuada emisión, las sopranos deben mantener la postura de la “o” (“worl’ly”) tanto en el $as5$ (que coincide con la sílaba “ly”) como en el $g5$ (“ways”). El salto de octava $g5-g4$ tiene que realizarse con la postura del agudo $g5$. Para esto ayuda el *decrescendo* que el arreglista emplea al final del compás 28. La siguiente dificultad se encuentra en el c. 29, donde después del salto de cuarta ($c5-g4$) aparece el $fis4$, una nota ajena a la

tonalidad. Su ejecución sería más fácil si las sopranos pensasen en la resolución del *fis4* en el *g4*.

La línea de las altos no muestra dificultades de entonación. Sin embargo, en la voz de los tenores podrían presentarse problemas tanto de entonación como de ritmo. Con la excepción del compás 34 perteneciente al *A''*, *B* es la única parte donde se emplean semicorcheas. El director debería estar pendiente de la realización de la negra ligada al grupo de semicorcheas en el c. 24. En cuanto a la entonación, los tenores tienen que asegurar la afinación del *h3* en el c. 28, puesto que dos tiempos antes en la cuerda de las altos aparece la nota *b4*. Otra dificultad podría manifestarse en el c. 30, donde para volver a la tonalidad original, el arreglista emplea después de *h3-c4* un *b3*. Para su correcta entonación los tenores deberían pensar que el intervalo de segunda mayor que se forma entre *c4* y *b3* es más “ancho” que la segunda menor que lo precede.

Las dificultades en la línea de los bajos se relacionan con el *divisi* (c. 23-26) y el movimiento melódico de segundas descendentes en los compases 27-30 (*c4-b3-as3-g3-f3-es3-d3-c3-b2-a2-as2-g2*). En la realización del *divisi* el director tiene que velar por la afinación tanto de las quintas y la octava como de la novena mayor *c3 d4* (c. 26). Para preparar la realización del movimiento de segundas, el director debería explicar a los coristas que en los compases 27-29 se forma la escala descendente de Do menor natural. Más dificultad conlleva el enlace de segundas en los compases 29-30, donde el director debe centrar su atención en la correcta entonación del movimiento cromático (*b2-a2-as2-g2*). Antes de unir todo el coro, hay que trabajar por separado las voces femeninas, luego añadir a los bajos (por la uniformidad rítmica entre las tres voces en los compases 23-26) y finalmente a los tenores.

En el estudio por conjuntos, como también en el trabajo con todo el coro, hay que escuchar con atención los intervalos disonantes que se forman entre las voces. El director debe fijarse en la afinación de la novena mayor compuesta *c3-d5* entre bajos y sopranos (c. 23, 24, 25), la séptima menor *g3-f4* entre barítonos y altos (c. 23, 24), la séptima menor *d4-c5* entre barítonos y sopranos (c. 26), la segunda mayor *b3-c4* entre bajos y tenores (c. 27), la novena mayor *e4-f5* entre tenores y sopranos (c. 27), la segunda mayor *f4-g4* entre altos y sopranos (c. 28), la quinta disminuida *h3-f4* entre tenores y altos (c. 28), la novena mayor *b2-c4* entre bajos y tenores (c. 29), la séptima menor compuesta *a2-g4* entre bajos y sopranos (c. 29) y la sexta aumentada compuesta *as2-fis4* entre bajos y sopranos (c. 29).

La dinámica y la agógica de la parte *B* deberían respetarse por el director y el coro. En el c. 29 Burleigh señala *rallentando* que coincide con la frase “Jine dat hebbently ban’”, subrayando a través de la agógica el mensaje del texto. El fraseo tiene que llevarse hacia la palabra “hebbently”. Aun así, el arreglista nos indica mediante la dinámica (doble regulador que disminuye al final del c. 30) que la intencionalidad debe seguir hasta la exclamación “oh” (c. 30). Antes de llegar a la culminación de la frase, podría subrayarse la palabra “worl’ly” en el c. 28. De este modo se contrastarían los dos planos: la vida mundana y la celestial.

La última parte de la obra empieza en *tempo primo* y *mf* en todas las voces. Al principio de los compases 31 y 33 las sopranos y las altos cantan al unísono. Lo que el director debe cuidar en estos compases es la exactitud de la ejecución rítmica de la célula negra ligada a dos corcheas. Aunque las altos ya han interpretado la misma célula en el c. 28, aquí la complicación se relaciona con el hecho de que la célula -tanto en el c. 31 como en el c. 33- empieza en tiempo débil. La línea de las sopranos en esta parte de la pieza no es de difícil entonación, pero la afinación podría verse perjudicada por una incorrecta emisión de los agudos del compás 35 (*g5-as5-f5*). Para una mejor interpretación de las notas agudas, las sopranos deberían preparar la posición del *a5* desde el comienzo de la parte, en el *b4* del c. 33 (“my”), y respetar la cesura que Burleigh indica en el c. 34. La dinámica empleada por el arreglista también ayuda a la afinación, puesto que el *crescendo* facilita la realización del movimiento ascendente, mientras que el *ff* favorece la interpretación de las notas agudas. Merece prestar atención a la afinación del *f5* en el c. 35, puesto que la nota justo después del agudo a veces es mucho más difícil de entonar que el agudo en sí. La clave de la correcta entonación del *f5* es mantener la tensión del fraseo hasta el final de la semifrase (c. 36).

La primera dificultad de entonación en la línea de las altos se encuentra en los compases 33-34, donde la célula rítmica ya discutida coincide con el inicio de un enlace por terceras (*b4-g4-es4-c4*). Para la correcta realización de dicho enlace el director debería explicar a las coristas que las tres terceras forman un arpeggio menor con séptima diatónica. La línea de las altos en los compases 34-36 se basa en movimiento melódico de segundas. Para su ejecución ayudaría el análisis de estos compases, puesto que la línea melódica está construida con la escala natural de Do menor -el relativo de la tonalidad original-. El director tiene que asegurar la exactitud rítmica de la célula corchea dos semicorcheas en el c. 34 (puesto que es la primera vez que aparece) y prestar atención a la afinación del c. 35, porque ahí en la línea de altos primeras,

después del séptimo grado natural de la escala mencionada, Burleigh emplea la sensible y, tras el primer grado, vuelve al séptimo grado natural (*b4-h4-c5-b4*). Para ayudar a la correcta entonación del *b4* (tercer tiempo del c. 35), conviene explicar a las altos primeras que las notas *c5-b4-as4-g4* forman el inicio de la misma escala menor que en esta ocasión desciende. Después de afinar los compases 33-36 con las dos voces de las altos por separado, el director debe unir la cuerda entera y afianzar de este modo la entonación del fragmento. Los compases 37 con anacrusa-39 son bastante difíciles para las altos, ya que Burleigh emplea un movimiento descendente cromático. Se deberían trabajar los intervalos de este movimiento con mucha paciencia en dinámica *piano* para que la cuerda se escuche y logre afinar.

Los primeros tres compases de la línea de los tenores en esta última parte de la obra contienen *divisi* que exigen especial atención, puesto que en los compases 31-32 las dos voces de los tenores se mueven por segundas menores (*b3-ces4-b3-ces4-b3* en tenores primeros, *g3-as3-g3-ges3-g3* en tenores segundos). Además, aquí el arreglista emplea dos notas ajenas a la tonalidad (*ces* y *ges*). La siguiente dificultad en la cuerda se encuentra en los compases 35-38, compases contruidos exclusivamente sobre un movimiento de segundas menores y mayores. En los compases 35-36 Burleigh alterna la nota *es3* con *f3* y *e3* (*es4-f4-e4-f4-es4*) y el trabajo del fragmento se facilitaría pensando en dicha alternancia y en la diferencia entre la segunda mayor y la segunda menor. El siguiente fragmento (c. 37 con anacrusa-39) tiene que trabajarse del mismo modo que la línea de las altos (ya discutida) en estos mismos compases.

En la voz de los bajos también hay *divisi*. Las dificultades en la línea de esta cuerda se relacionan tanto con la afinación de las octavas y las quintas armónicas y los movimientos convergentes y divergentes del unísono como con la entonación de las líneas melódicas de las dos voces. Hay que vigilar la afinación de la segunda voz de los bajos en los compases 32-33, puesto que esta última tiene que ejecutar varios saltos (*es2-es3-ces3-es3-g2*) y en el c. 32 encontramos una nota ajena a la tonalidad (*ces3*). Después de la afinación de esta línea, para afianzar la entonación de los compases 31-33 -donde todas las voces masculinas están en *divisi* y comparten la nota ajena *ces*-, debemos añadir a los baritonos y luego a los tenores.

La siguiente dificultad en la línea de los bajos se relaciona con la entonación de la línea melódica de la segunda voz de la cuerda en los compases 35-36, porque ahí figuran tres saltos interválicos seguidos (*c3-f3-as3-c4*). El director puede explicar a los coristas que los intervalos a interpretar (cuarta justa, tercera menor, tercera mayor)

forman un arpeggio menor. Otro problema es la realización del movimiento descendente de segundas en los compases 37 con anacrusa-38, que tiene que prepararse de la manera ya expuesta para las líneas de las altos y los tenores. Antes de unir las cuatro voces en estos compases, las cuerdas de los bajos, los tenores y las altos deberían trabajarse en conjuntos diferentes.

La parte *A''* es la más compleja de la obra. Burleigh emplea varios acordes de dominante de la dominante y muchas notas ajenas a la tonalidad de difícil entonación, por lo tanto el director debe asegurar la afinación del conjunto haciendo diferentes combinaciones entre las voces (aparte de los conjuntos que ya hemos propuesto). No sólo hay que afinar los intervalos disonantes que se forman entre las diferentes cuerdas, sino que en los fragmentos de acordes de distinto color (por ejemplo c. 31-32, 35-36, 37 con anacrusa-38) el director debe “pulir” los acordes en *tempo* más lento para que los coristas puedan escuchar al conjunto. Los intervalos disonantes que merecen especial atención son la novena mayor *es3-f4* entre barítonos y sopranos (c. 31), la séptima mayor *es3-d4* entre barítonos y altos (c. 31), la séptima mayor compuesta *as2-g4* entre bajos, altos y sopranos (c. 33), la novena mayor *b2-c4* entre bajos y altos (c. 34), la séptima menor *b2-as3* entre bajos y tenores (c. 34), la segunda mayor *b3-c4* entre bajos y tenores (c. 34), la séptima menor *b3-as4* entre barítonos y altos (c. 34), la séptima menor *g3-f4* entre barítonos y tenores (c. 35), la cuarta aumentada *f4-h4* entre tenores y altos (c. 35), la cuarta aumentada *ges4-c5* entre altos y sopranos (c. 37 con anacrusa), los tritonos *a3-es4*, *as3-d4*, *g3-des4*, *f3-ces4*, *e3-b3* entre bajos y tenores (c. 37 con anacrusa-38), la novena mayor compuesta *f2-g4* entre bajos y sopranos (c. 40) y la séptima menor *b2-as3* entre bajos y tenores (c. 40).

Después de afinar la parte *A''*, el director tiene que trabajar con el coro la dinámica y la agógica indicadas por el arreglista, poniendo especial énfasis tanto en la culminación de la obra -respetando el *ff*, el *allargando* y el calderón- como en los compases que la siguen. Señalamos la importancia del *decrescendo* que Burleigh indica después de la *fermata*. Dado que en el c. 37 con anacrusa el carácter cambia, hay que dotar al calderón de duración suficiente para sostener el *ff* y disminuir luego hasta el *piano* de la anacrusa del c. 37. Todo ello viene reforzado con la indicación *lunga* que permite a la blanca asumir esta carga expresiva.

Respecto al fraseo del *A''*, la intencionalidad en los compases 31-36 tiene que llevarse hacia la palabra “mornin” (c. 36). Después de la culminación, tal y como Burleigh indica a través de agógica (*tenutos*) y la dinámica (reguladores dobles), el

fraseo del penúltimo motivo tiene que desarrollarse hacia “fall” del c. 38 -subrayando las palabras “stars” y “begin”-, mientras que la intencionalidad del último motivo debería llevarse hacia el verbo “begin” (c. 40), manteniendo la tensión hasta el final de la obra. El espiritual termina en *ppp*.

5.2.1.3. Espirituales con melodías sincopadas y modelos rítmicos característicos

a. “ELIJAH ROCK” (arreglo de J. Hairston)

Conviene señalar que puesto que el espiritual se basa en una metro-rítmica bastante compleja, después del estudio en solfeo y antes de añadir el texto a la música, la obra tiene que trabajarse en *parlato*, es decir la letra tiene que ponerse sobre el esqueleto rítmico del espiritual con el objetivo de que se consigan una articulación y un ensamblaje correctos. Como ya se ha dicho, el arreglo empieza con el tema que se expone en la cuerda de los bajos y sigue repitiéndose en forma de *ostinato* durante una gran parte de la pieza (partes A y C). El tema está construido sobre el texto

“Elijah Rock ¡shout, shout!
Elijah Rock comin’ up Lord.”

y no implica problemas de entonación, pero sí de ritmo. El fragmento más complicado del tema es el c. 2, donde a la dificultad de la ejecución correcta de la ligadura de corchea y negra en el único compás más corto del grupo de compases, se le añade el diptongo “ou” que se pronuncia como /au/ y lleva en sí una tendencia a alargar la palabra. El director puede utilizar el tema para trabajar la articulación del texto citado con todas las cuerdas a la vez, puesto que cada una de ellas va a cantar el tema con el mismo esqueleto rítmico durante la obra. Con vistas a facilitar la dicción del pasaje, el coro tiene que poner ligeros acentos sobre las siguientes sílabas:

“Élijah Rock ¡shóut, shout!
Élijah Rock cómin’ up Lórd.”

De esta manera se facilitará la ejecución de las síncopas y se evitarán los desajustes rítmicos. [A pesar de que la palabra “Elijah” en el tema del espiritual -y en los demás fragmentos donde la palabra coincide con la primera corchea de una síncopa-, lleva el acento métrico en la “i” -vocal que coincide con la parte fuerte de la síncopa-, en la interpretación habría que acentuar la “e” con más énfasis que la “i”. Tenemos varias razones para proponerlo. Por una parte, coincidimos con Thomas, quien afirma que los espirituales pertenecen a la música mensurada y por lo tanto el primer tiempo del compás tiene que acentuarse más que los demás tiempos (aunque el compás contenga síncopas), mientras que las síncopas deberían subrayarse, pero no exagerarse (2007: 151). Por otra parte, puesto que nos encontramos ante un sistema de compases y el *tempo* de la obra será rápido, los coristas necesitan apoyarse métricamente en los inicios del tema. Y por último, si no se acentúa la primera corchea de la síncopa -que coincide con la vocal “e”-, la corchea no se oiría, la síncopa podría alargarse y la vocal “i” (pronunciada como /ai/) tendería a “abrirse”. Respecto a la acentuación de la palabra en los compases 43-44, hay que seguir la métrica musical y subrayar la primera negra de cada tresillo (que coincide de nuevo con la vocal “e”)].

De la misma forma y en un principio sólo en *parlato* debería trabajarse la obra completa (cada cuerda pronunciando su propio texto) con especial énfasis en los compases 45 con anacrusa-46 y 33-36. En estos últimos, si nos guiamos por la métrica musical, teniendo en cuenta también la poética, el texto debería acentuarse del siguiente modo:

“Sátan’s a líor an’a cónjur, tóo.
If you dón’t mind out, hell cónjur you.”

Después de este previo trabajo sobre el conjunto del ritmo de la pieza y la dicción, el director puede añadir la música.

Hay que señalar que el silencio en el último tiempo del primer compás debe ser muy preciso, puesto que prepara la entrada de la palabra “shout”. Es de suma importancia que la cuerda de los bajos (y luego las demás cuerdas que cantarán con el mismo texto y sobre la misma fórmula metro-rítmica) pronuncie de manera uniforme y en su exacto lugar la consonante “sh”. Ayuda para la mencionada entrada será el acento sobre el diptongo “ou” arriba indicado. La consonante “sh” debe ser corta y precisa. Después de resolver los problemas del segundo compás anteriormente expuestos, el

director debería indicar a los bajos con la exactitud del gesto, la entrada del tercer compás sobre la vocal “e” (“Elijah”). Para la correcta realización del acento sobre la sílaba “com” (“comin”) en el último tiempo del tercer compás, el director puede romper el esquema de dirección, señalando únicamente las sílabas “com”, “up”, “Lord”. Si se opta por el cambio de esquema, debe cuidarse en el gesto de dirección, la fuerza de cada una de las sílabas señaladas, puesto que “up” no debería llevar acento, sino que éste tiene que caer sobre “Lord”.

La entrada de las sopranos en el c. 5 debe ejecutarse en dinámica *pp*, tal y como indica Hairston. La línea melódica de la cuerda en los compases 5-12 no manifiesta problemas de entonación, pero el director debe prestar atención al color de las voces. Las sopranos tienen que buscar un sonido impostado y con intencionalidad, a pesar de que la tesitura les sea cómoda. El sonido no debe ser “blanco”. Otra dificultad puede ser la “redondez” de las vocales “i” y “a” (“Elijah”). Para su correcta interpretación el director tiene que buscar la sonoridad de la “i” francesa (/y/) y la colocación de la “a” a través de la “i”.

En el c. 13 entran los tenores que duplican a los bajos a la octava. Los problemas que pueden surgir son los anteriormente discutidos, puesto que se trata del mismo *ostinato* del principio de la obra. Una dificultad añadida en los compases 13-24 es la duplicación a la octava en sí. El director debe procurar que esta última esté bien afinada y que ambas cuerdas suenen de manera homogénea. En el c. 17 con anacrusa entran las cuerdas de las sopranos (en *divisi*) y las altos. Ellas deben seguir las indicaciones dadas para los compases 5 con anacrusa-12. Para que las tres voces femeninas suenen de manera afinada y homogénea, el director debería trabajar con cada voz por separado, luego, unir las y después de obtener el resultado deseado, añadir a los hombres.

Los compases 25-28 podrían presentar problemas de ritmo en las cuerdas femeninas, puesto que éstas se enfrentan por primera vez en la obra con la fórmula métrica del tema a la que se añadirían las dificultades de entonación y el hecho de que las mujeres están en *divisi*. Convendría fijarse en la longitud del compás 3/4 (c. 26) y en el paso del c. 27 al c. 28 (por la salida de la ligadura). Si se manifestaran dificultades rítmicas en los compases mencionados, como también en otras partes del espiritual, el director tendría varias opciones: repetir el fragmento en un *tempo* más lento; enseñar el ritmo por imitación (cantándolo o recitando la letra); hacer al coro interpretar el fragmento en *parlato* (con el texto o con la sílaba “tu”); o hacer a los coristas realizar palmadas sobre el esqueleto rítmico de los compases problemáticos.

En el c. 25 el tema pasa a las sopranos sobre una textura homófona y en un ritmo uniforme (como ya se ha dicho, hasta este momento se trataba de un *ostinato* y la acumulación de las demás voces). Aparte de los problemas ya discutidos, la dificultad en la línea de las sopranos está en la correcta realización de las notas *fis4* (c. 26) y *f4* (c. 28) en la segunda voz de la cuerda. Para conseguir la correcta afinación del *f4*, las coristas deben pensar que la segunda mayor que se forma entre *g4* y *f4* es más “ancha” que la segunda menor del c. 26 y que las notas que componen el c. 28 realmente forman el principio de una escala menor descendente. Otra dificultad podrían ser las dos cuartas justas paralelas (típicas en la música africana) entre las sopranos primeras y segundas, que se ubican justamente en el sitio problemático del *f4* en la voz grave de la cuerda (c. 28). Si se diera el caso, en este compás el director debería trabajar ambas voces por separado y luego unirlos. Después de ello, podrían añadirse los altos en el mismo compás, o empezar desde el c. 25 añadiendo las voces con el siguiente orden: sopranos primeras más sopranos segundas; sopranos más altos. En los compases 25-28 la cuerda de los tenores no presenta dificultades de entonación. Debemos atender al salto de cuarta en la cuerda de los bajos (c. 27) y luego juntar las voces masculinas cuidando la afinación en la línea armónica, especialmente en los compases 27-28 (el salto de *f3 b3* a *c3 g3* en el c. 27 y el enlace entre *d3 g3* y *es3 b3* en el c. 28a). Una vez unidos los tenores y los bajos, deben añadirse las sopranos y los altos. En todo momento el director debe procurar que en el conjunto haya equilibrio entre las voces. La dinámica en los compases 25-28 tiene que ser la indicada por el arreglista (*forte*), pero más que fuerza, el director debería buscar carácter y empaste entre las voces.

El enlace a la casilla de segunda (c. 28b) es de suma importancia, puesto que aquí se observa un cambio de compás: desde la fórmula métrica 4/4 3/4 4/4 4/4 Hairston pasa a un 2/4 para volver en el compás siguiente a la fórmula anterior. En el c. 29 los hombres repiten el tema duplicados a la octava, mientras que las mujeres cantan el acorde de tónica en *ff*. El director debe procurar que las mujeres mantengan con intencionalidad los cuatro compases sobre el mismo acorde (c. 29-32). Hairston ayuda a las cuerdas mencionadas haciendo que dicho acorde coincida con la palabra “Lord”, puesto que la vocal “o” facilita la emisión correcta y de ahí la afinación del fragmento.

La parte *B* de la obra manifiesta muchas dificultades rítmicas. El director debe tener en cuenta los compases 33-42 y 45 con anacrusa-46, donde los problemas se darían no sólo en el momento de unir la letra con la música, sino también en la lectura del espiritual en solfeo, puesto que el esqueleto de la canción se basa casi

exclusivamente en ritmo sincopado y valores ligados. Proponemos que en los fragmentos de dificultades rítmicas, el director haga uso de los recursos que hemos expuesto anteriormente.

La parte *B* empieza en el c. 33 con un diálogo entre las mujeres y los bajos. Hay que anotar que en estos ocho compases (c. 33-40) Hairston por primera vez varía el texto. La importancia del último se destaca por el arreglista a través de la dinámica (*forte*), la distribución de las voces femeninas a la octava (tal vez preferida frente al unísono para que ambas cuerdas puedan realizar el *forte* en una tesitura cómoda) y el contraste con la *respuesta* de los bajos (la línea melódica desciende hasta llegar al g2). No hay que olvidarse de asegurar la afinación de la octava entre sopranos y altos y la precisión en la pronunciación de la consonante “s” (“Satan”): la “s” tiene que ser corta y pronunciada por las coristas de manera uniforme y atendiendo al gesto de dirección. Dado que en la *llamada* de las mujeres /a/ aparece varias veces, es de suma importancia que no esté “abierta”, sino bien “redonda” y que las coristas mantengan la misma postura vocal. La *respuesta* de los bajos tiene que ser muy bien articulada, en *non legato*, dando importancia a cada sílaba, pero aun así con intencionalidad hacia la palabra “conjur”. Como ya mencionamos, la sílaba “con” (c. 36) debe llevar un pequeño acento no sólo para destacar el tiempo fuerte del compás, sino porque Hairston subraya el significado del texto a través de una *blue note*. Puesto que esta última puede resultar difícil de entonar por la aparición del *d* en el compás anterior, el director tiene que prestarle atención. En el caso de problemas de afinación, los coristas deben interpretar la *blue note* con un pequeño acento, incluso antes de poner el texto.

La siguiente *llamada* se halla también en las cuerdas de sopranos y altos. El director tiene que cuidar la ejecución rítmica y la pronunciación de la palabra “surely”. Dado que Hairston hace coincidir las primeras dos sílabas de la palabra con una corchea, esta última debe sustituirse por dos semicorcheas, una por cada sílaba. Por otra parte, la vocal “y” /i/ que coincide con el g5 tenderá a estrecharse. Hay que conseguir que la boca mantenga la posición de la vocal anterior, “u”. La *respuesta* viene en las voces femeninas y en los bajos, a la octava. Aparentemente fácil, este fragmento puede manifestar problemas de afinación entre las tres cuerdas y tiene que trabajarse hasta que se consiga la perfecta uniformidad entre las voces. Hairston duplica las tres cuerdas, puesto que aquí viene la *respuesta* no sólo musical, sino la de la letra del espiritual: “(would) Just stand on the rock where Moses stood”. La intencionalidad del fraseo tiene que ir hacia la palabra “Moses”, cuya primera sílaba coincide con la *blue note*,

anteriormente empleada en “conjur”. Señalamos que al repetir la *blue note* sobre palabras totalmente opuestas y al duplicar las voces a la octava en la segunda *respuesta* (c. 37-40), Hairston contrasta los dos planos. Mientras que el “embrujo” de Satanás está expuesto en la parte de los bajos, la esperanza de la liberación viene en las cuerdas de los bajos (repetiendo la misma altura de las notas) a los que están añadidas las mujeres: las altos una octava por encima, las sopranos dos octavas.

Las sopranos, las altos y los bajos deben tener cuidado con la pronunciación de “Moses” y “stood”. Dado que “Moses” termina con la misma consonante (“s”) con la que empieza la palabra siguiente (“stood”), los coristas deben pronunciar ambas palabras separando las dos “s”. A continuación los bajos mantienen la nota *g2* sobre la palabra “stood”, mientras las demás voces cantan “Rock-a Elijah Rock” sobre los acordes de S y T. El director tiene que cuidar la afinación de las cuerdas femeninas, puesto que las sopranos están en *divisi* y todas las mujeres se mueven en un ritmo uniforme sobre los acordes mencionados. En el c. 42, la intervención de los hombres en octava prepara la preculminación de la obra.

La preculminación está construida en un ritmo uniforme sobre tresillos de negra. La dinámica indicada por el arreglista es *crescendo*. Aquí el director debe procurar que los tresillos sean “anchos”. Estos últimos no presentan dificultades de entonación. Sería interesante destacar primero la línea de las sopranos (c. 43) y, luego, la de los tenores (c. 44). En el c. 44 todas las cuerdas tienen que terminar juntas en la palabra “Rock” para dar paso a la entrada de los hombres que cantan al unísono y dinámica *forte* “We’re gonna shout, shout”. El director debe asegurar la afinación de este fragmento y especialmente la del salto de quinta (c. 45). Para que el *d4* suene impostado, los hombres deberían preparar su postura en la nota *d3* al principio del fragmento. Como ya se ha mencionado, los compases 44-45 manifiestan dificultades de ritmo. Después de trabajar la entrada de las mujeres y la entonación correcta de los acordes -prestando atención a las triadas en estado fundamental y en movimiento paralelo características para la música africana-, el director tiene que ayudar con su gesto a la entrada de los hombres (c. 46, “Shout about”) que debe coincidir con el último acorde de las voces femeninas.

Más arriba se dijo que a partir del c. 47 Hairston prepara la culminación del espiritual no sólo a través de la textura [las cuerdas empiezan al unísono y poco a poco “abren” el rango de la voz hasta llegar a una décima compuesta (*d3-fis5*)] y la armonía (acordes de séptima), sino a través de la relación texto-música, alternando “Elijah

Rock” y “Comin’Up”, y consiguiendo a través de todo el conjunto una sensación de elevación hacia la palabra “Lord” donde se alcanza la máxima amplitud de toda la obra. El diseño del acorde en el c. 53 ha sido ya previamente anunciado como una apoyatura de la bordadura en el c. 21, lo que nos habla de la unión entre Elías y el Señor. Así mismo, ésta equiparación entre Elías y el Señor es reforzada en el c. 43 (la preculminación) sobre el texto “Elijah” y una armonía transparente. Sin embargo, será en la culminación cuando ambas figuras planteen una propuesta definitiva apareciendo juntas con la fundamental del acorde (g) en el agudo (g5) y con una exclamación reforzando el texto “Lord!”.

Sería conveniente trabajar primero con las cuerdas de las mujeres, cuyas líneas melódicas no presentan muchas dificultades, salvo la separación de las sopranos en *divisi* (c. 51-52). La línea más difícil en los compases 47-52 es la de los bajos que a partir del c. 48 tienen que descender por semitonos desde el *a3* hasta el *c3*. Después de trabajar la afinación de la línea, el director debe juntar los bajos con los tenores. Si al unir las cuerdas masculinas con las femeninas los bajos presentan problemas de afinación, el director debe escuchar al conjunto de los bajos y sopranos y luego volver a juntar todas las voces. Hairston no indica dinámica en los compases 47-52. A pesar de que en estos casos se supone que hay que seguir con la última referencia dinámica señalada (en este caso *forte*), sería interesante que el coro empezase en *piano* en el c. 47 y mediante un *crescendo* llegase al *ff* del c. 53, la culminación de la obra. Para conseguir la sensación de elevación en este fragmento, proponemos que el director emplee la respiración coral o que los hombres respiren sólo después del c. 48, mientras que las mujeres tomen aire sólo después del c. 50.

La culminación del espiritual coincide con el inicio de la parte C, donde los hombres empiezan de nuevo con el tema de la obra y las mujeres mantienen durante cuatro compases el acorde de T (c. 53-57). Hairston indica en la partitura que después del c. 60 el coro debe volver al compás 17 (señalado con la cifra 4) y que después de la repetición del fragmento de los compases 17-24, hay que volver al compás 5 (señalado con la cifra 2). Cuando el coro haya cantado de nuevo el fragmento de los compases 5-12, tiene que pasar al c. 61 (señalado con la cifra 12) para terminar la obra. Hay que insistir en la ejecución de los matices indicados por el arreglista, puesto que de este modo la pieza sigue una vía dinámica lógica: hacia la culminación la dinámica crece, mientras que hacia al final, ésta disminuye. A pesar de que espiritual termina en *pp*, es

de suma importancia la buena articulación en los últimos compases (c. 61-66) y la ejecución de las últimas tres notas (c3, b2, g2) en *non legato*.

b. “DANIEL, DANIEL, SERVANT OF THE LORD” (arreglo de U. S. Moore)

Ya se ha dicho que la obra “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” está escrita para coro mixto *a capella* y dos solistas (tenor y bajo). Para optimizar el tiempo de ensayo, el tenor y el bajo deben estudiar sus partes por separado y el director debe añadir las voces solistas al conjunto después de la lectura de la parte coral. La parte *A* del espiritual contiene varios giros pentatónicos y no debería presentar problemas de entonación. Las dificultades de afinación podrían surgir del hecho de que en varios fragmentos el coro canta al unísono o a la octava. El director debería cuidar las entradas en los unísonos (c. 6), para que las cuerdas no den las primeras notas con “golpe”. Para conseguir un buen empaste, las voces tienen que escucharse mutuamente, puesto que en los fragmentos al unísono y a la octava la unificación del coro suele ser más difícil. Al juntar las voces, el director tiene que prestar atención al c. 8, en cuyo cuarto tiempo entre las altos y los tenores se forma una segunda mayor (*h3-cis4*). Este intervalo tiene que oírse con igual intensidad por parte de ambas cuerdas, para que el acorde al que pertenece suene con el color correspondiente.

A pesar de las pocas dificultades de entonación, la parte *A* manifiesta problemas de ritmo, debido a la presencia de las síncopas y las notas ligadas. Los compases 6-9 son los más complejos rítmicamente de esta parte de la obra, por lo tanto el director debería centrarse en ellos. Se facilitaría la ejecución del fragmento si hiciéramos al coro declamar el texto con el esqueleto rítmico de estos compases (o en el caso de leer la obra, hacerle “hablar” el ritmo con la sílaba “tu”). Otra opción sería que el coro ejecutase el ritmo con palmas. Si el fragmento continuase siendo problemático para los coristas, el director debería ralentizar el *tempo*, o incluso pasar a dirigir a 4 (recordemos que el espiritual se dirige a 2) hasta conseguir el resultado deseado. Para la exacta salida de las ligaduras, el director puede usar un ligero golpe en su gesto. Todos estos recursos podrían ser utilizados en los fragmentos rítmicamente difíciles de toda la obra.

Señalamos que, como Moore indica, en gran parte de la obra la palabra Daniel tiene que pronunciarse en tres sílabas separadas del siguiente modo: Dan-i-el /Dan-i-yul/ (en Hogan, 2002: 101). Para subrayar el nombre de Daniel, en el c. 2 la arreglista

hace uso de un pequeño *crescendo* que nos indica la dirección del fraseo. En el c. 6 señala otro *crescendo* que ayuda a subrayar la palabra “hebrew” al principio del c. 7, palabra que lleva además un acento. Es importante que las cuerdas del coro, especialmente las sopranos y los tenores por su tesitura, utilicen el “hueco” de la vocal “o” (“oh”) para moldear la “a” que aparece tres veces seguidas en la palabra “a-that-a”. El fraseo de toda la frase de la parte *A* del espiritual tiene que llevarse hacia la palabra “Servant”, no sólo por la lógica musical, sino porque es necesario señalar que Daniel es siervo del Señor y, por esta razón, Dios le ayuda.

La parte *A'* coincide con la repetición del refrán, pero aquí la arreglista hace cambios tanto en la armonía como en la textura. Puesto que en esta parte aparecen *divisi*, el director debe trabajar primero con cada cuerda por separado, luego juntar las voces femeninas, acto seguido las cuerdas masculinas y, al final, unir todo el coro. Al juntar las sopranos con las altos hay que cuidar la afinación especialmente en los compases 10 -la segunda mayor entre altos y sopranos (*h4-cis5*) y la séptima menor entre las altos y las sopranos primeras (*fis4-e5*)-, 12 -la cuarta justa entre altos y sopranos (*e4-a4*)- y 14 -la novena mayor entre altos segundas y sopranos primeras (*e3-f5*)-. La cuerda de los bajos no presenta muchas dificultades de entonación. Aun así, el director debería cuidar la afinación de los *divisi* en los compases 12 y 14. En la voz de los tenores puede resultar problemático el c. 11, donde figura un movimiento cromático descendente que termina con la separación de la cuerda en *divisi*. Para señalar la importancia de dicho movimiento, Moore indica un acento sobre su nota inicial (*e4*). La afinación del fragmento es muy importante, puesto que estas cuatro notas (*e4-es4-d4-cis4*) desempeñan un papel fundamental en los cambios armónicos del compás. El director podría explicar al coro que los intervalos son muy “estrechos” y que tienen que rellenar el espacio entre la primera nota del compás (*e4*) y la nota del compás anterior (*cis4*). Para asegurar la afinación de los compases 11-12, el director debe unir los tenores con los bajos, acto seguido con las altos y finalmente, con las sopranos. Al juntar todo el coro en la parte *A'*, se debería cuidar la afinación de la línea armónica, puesto que aquí la arreglista hace uso de acordes de séptima (c. 11) y acordes dobles (c. 12 y c. 14).

El fraseo de la parte *A'* tiene que desarrollarse hacia el c. 11 (debe destacarse la voz de tenores), luego hacia el c. 14 (subrayado por la arreglista con acento sobre el primer tiempo), para llegar a la palabra clave en el compás 16 (“servant”). El director debería explicar al coro que el juego entre el motivo en la parte de los bajos (c. 15 con

anacrusa) y la entrada de todo el conjunto (c. 16-17) se acerca al canto responsorial africano y debe tener carácter de *llamada-respuesta*.

La parte *B* coincide con la primera estrofa del espiritual y empieza por una introducción de cuatro compases donde cantan las cuerdas femeninas. El director debe afinar este fragmento, prestando atención a los *divisi* en los compases 18-21. La tercera mayor que se forma entre los compases 20 y 21 en la parte de las sopranos primeras (*cis5-eis5*) podría representar un problema de entonación, puesto que la nota *eis5*, perteneciente al acorde de la dominante, aparece por primera vez en la obra; es más, aparece después de la *e5* que encontramos en el c. 19. Para preparar la correcta entonación de la *eis5*, debemos explicar a las sopranos la función armónica de la nota (la tercera de la D, o dicho de otra manera, la sensible) y hacerles pensar que ésta se resolverá en la tónica.

La entrada de los hombres coincide con el inicio de la parte solista del tenor con la única diferencia que, mientras las cuerdas masculinas empiezan a cantar en el primer tiempo del c. 22, el tenor debe entrar un tiempo antes, en la anacrusa del compás. Uno de los problemas de entonación manifiestos en el fragmento de los compases 22-27 se relaciona con la aparición de la D°, puesto que en los compases 22-25 los hombres repiten en octava grave la parte que acaban de cantar las mujeres y esperan la aparición de la sensible. Para ayudarles, el director les tiene que explicar que la armonía vuelve a la escala menor natural. Otra dificultad podría ser el enlace entre los compases 26-27 en la cuerda de los bajos (*fis3 a3-a2 e3*). Como ya se ha dicho, el solo del tenor lleva problemas de ritmo relacionados con las síncopas y las notas ligadas. Para resolver estas dificultades, conviene utilizar los recursos que ya hemos descrito. También hay que prestar atención al hecho de que, mientras hasta este momento la palabra Daniel aparece en el coro dividida en tres sílabas (excepto en el c. 11), en la parte solista el nombre se separa en dos: “Dan-iel”.

Después de conseguir la correcta entonación de la parte *B*, el director debe fijarse en las indicaciones de Moore respecto a la dinámica, las articulaciones y el carácter de la sección. Tanto en la introducción de *B* como también en el acompañamiento de los hombres a la parte solista, la palabra “Daniel” está dividida en tres sílabas, la primera de las cuales se subraya por un acento. Además, como ya hemos dicho, la arreglista indica dinámica *ppp* (mujeres) y *p* (hombres), a la que añade que la parte de las voces femeninas debe sonar como *a very soft rhythmic chant*, mientras que la entrada de los hombres tendría que ser *a soft rhythmic chant*. De este modo, y sobre las

palabras “Daniel” y “Lord”, se prepara la entrada del solista y luego se acompaña la narración de la historia del protagonista del espiritual. Es de suma importancia que el coro siga estrictamente las indicaciones de Moore, porque sólo de esta manera se resaltarán el juego *llamada-respuesta* entre el solista y la entrada del coro (c. 28 con anacrusa). Como señala la arreglista, la *respuesta* tiene que llevar un contraste dinámico (todo el coro está en *f*) y debe sonar “enfáticamente”.

Después de la repetición de la parte *A'*, empieza *B'* -que coincide con la segunda estrofa del espiritual- con el solo del bajo en un *tempo* “más lento” y dinámica *piano*. El solo muestra problemas de ritmo, pero más complejo todavía podría resultar el encaje de la música con el texto. En el caso de dificultades en este sentido, el director debería pedir al bajo que realice la parte en solfeo, que declame el texto con el ritmo del fragmento y que, acto seguido, una la letra con la música.

La parte coral de *B'* manifiesta dificultades de entonación en el c. 44 en cuya primera parte se forma el acorde de III9. Para afinar el acorde, el director debe empezar por las cuerdas masculinas. La nota más problemática es *g3* en tenores segundos, puesto que es ajena a la tonalidad y aparece después del *gis3* del c. 42. Para afinarla, los tenores deberían pensar que la distancia *a-g* es más grande que la del intervalo segunda menor (*a-gis*). Después de afinar la tercera mayor entre los tenores segundos y primeros (*g3-h3*), el director debe juntar la cuerda con los bajos, puesto que las tres voces forman un conjunto de tres notas consecutivas en la escala (*g-a-h*).

De manera parecida a la parte *B*, en los compases 40-44 el coro acompaña al solista para llegar a la *respuesta* de los compases 45 con anacrusa-46. El colchón armónico que se forma coincide con el texto “Hmm”. Moore acentúa la entrada del coro por una parte para crear cierta tensión, dado que “hmm” aparece después de la palabra “troubled” y, por otra parte, para facilitar la audibilidad del conjunto. Por las mismas razones el coro debería respetar la cesura y los acentos en el c. 42. Sugerimos que para una óptima sonoridad, el coro no apriete los labios al pronunciar “hmm”, sino que los deje entreabiertos, a fin de crear más “hueco” y así reforzar la resonancia. Es de suma importancia que el director respete el calderón del c. 44, puesto que después de la letra “to find God sent a-his angel down” se crea una expectativa, cuya respuesta será la frase más importante de todo el espiritual “to lock the lion’s jaws”. La arreglista subraya la importancia de dicha frase a través del uso del unísono (y respectivamente la octava), de acentos sobre cada sílaba y de la indicación “deliberadamente y bien marcado”.

En el compás 47 con anacrusa, con la entrada de los hombres al unísono y dinámica *ff*, empieza la parte *A''* de la obra. En esta aparición del refrán la arreglista crea una especie de diálogo entre las cuerdas masculinas y femeninas. La parte de los hombres no manifiesta problemas de entonación. La dificultad en las cuerdas de los tenores y los bajos es la unificación del sonido, ya que en los compases 47 con anacrusa-49 los hombres cantan al unísono. Antes de ensayar con todo el conjunto, el director debe atender a las cuerdas de las mujeres, puesto que éstas están en *divisi* en casi todo el fragmento. Por lo tanto es aconsejable que el director trabaje primero con las sopranos, después con las altos y una vez afinadas las líneas por separado, las una.

La parte de las sopranos en los compases 48 con anacrusa-49 manifiesta dificultades de entonación, ya que ambos compases se basan casi exclusivamente en un movimiento descendente de cuartas justas paralelas que, además, en la anacrusa del c. 48, coinciden con el registro agudo de las coristas. Moore ayuda a las sopranos haciendo que el inicio de dicho movimiento coincida con la exclamación “Oh!”, basada en la “o”, una vocal bastante cómoda para el registro agudo. El compás 52 con anacrusa podría manifestar todavía más dificultades para las sopranos, porque además del movimiento paralelo de cuartas justas, aquí observamos problemas rítmicos relacionados con la célula síncopa de corchea negra corchea ligada a dos corcheas (). Para resolverlos, convendría utilizar los recursos que ya hemos expuesto. Referente a la afinación, hay que añadir que, para que la anacrusa del c. 52 esté “limpia”, las sopranos primeras deberían intentar mantener la posición del *a5* (anacrusa del c. 48) durante los compases 48 con anacrusa-51.

El análisis de la línea de las altos indica que el director debe vigilar la cuarta aumentada que se forma entre los compases 48 y 49 (*gis4-d4*), intervalo para cuya correcta entonación ayudaría la armonía del fragmento. Así mismo, podría resultar problemático el salto de cuarta justa ascendente en el c. 50. Su entonación también se facilitaría por la armonía del fragmento (el acorde de tónica). El compás 52 con anacrusa es difícil rítmicamente no sólo para las sopranos, sino también para las altos. El director no debe pasar al trabajo con todo el conjunto antes de “pulir” las líneas melódicas y armónicas de las sopranos y las altos. Una vez unidas todas las voces, las cuerdas del coro deben escucharse mutuamente para afinar los acordes de séptima y para interpretar correctamente el diálogo que se establece. Puesto que el último compás

de la parte *A''* es idéntico a los compases 8, 16 y 36, la única dificultad sería la interpretación del contraste dinámico (*mp* después de los seis compases en *ff*).

La última parte de “Daniel, Daniel, Servant of the Lord” (*A''*) coincide con el refrán que esta vez incluye la preculminación y la culminación del espiritual. Como ya hemos indicado, la parte empieza por una imitación entre tenores y sopranos que marca el inicio de un proceso de acumulación gradual de las voces del coro. En dicha acumulación la arreglista hace uso de *divisi* y además se basa en acordes, la mayoría de los cuales acordes de séptima, para llegar al movimiento cromático ascendente en todas las voces (c. 59-60). Todo esto supone dificultades de entonación, por lo que el director tiene que afinar las voces por separado antes de unir las.

Las dificultades en la línea de las sopranos en los compases 56 con anacrusa-58 se relacionan con la separación de la cuerda en *divisi* y especialmente con las segundas mayores que se forman entre las sopranos primeras y segundas en el c. 57 (*a4-h4*). Las notas que constituyen el intervalo armónico tienen que sonar con una correcta afinación e igual intensidad. La línea de las altos manifiesta dificultades en los compases 56-57, puesto que ahí figura un movimiento cromático (*a4-gis4-g4-fis4*). Aquí debe indicarse a las coristas que los pasos entre las notas tendrían que ser “pequeños”. La línea de los tenores en los compases 55 con anacrusa-58 no presenta dificultades. En cuanto a la cuerda de los bajos, el director debería atender al semitono (*cis4-c4*) en el c. 58. Sugerimos que, antes de unir todas las voces, el director trabajase la afinación de la línea armónica de las cuerdas femeninas y, acto seguido, añadiese las voces masculinas. Una vez unido todo el coro, tendríamos que asegurar los acordes de séptima, centrándonos en los intervalos disonantes que los constituyen: la segunda mayor entre las altos y las sopranos segundas en el c. 56 (*g4-a4*), las segundas mayores entre las dos voces de las sopranos en el c. 57 que ya hemos mencionado, la segunda mayor entre los tenores y las altos en el c. 57 (*e4-fis4*) y la novena mayor entre los bajos y las sopranos segundas en el c. 58 (*c4-d5*). Como indica la arreglista, este fragmento (c. 55 con anacrusa-58) tiene que empezar en *p* e ir aumentando la dinámica poco a poco para llegar al *ff* del c. 59, que va a seguir en *crescendo* hasta el calderón del c. 60.

Ha quedado claro que los compases 59-60 coinciden con la preculminación de la obra y, dada su construcción, suponen muchas dificultades de afinación. Para conseguir la correcta entonación del fragmento, el director debe asegurar no sólo los movimientos melódicos cromáticos, sino también la afinación de las octavas que se forman entre las voces que están duplicadas (sopranos segundas-tenores, sopranos primeras-altos). Acto

seguido, debe escuchar a todo el conjunto. Dada la dificultad del fragmento, el director podría incluir un ejercicio de movimiento cromático en la vocalización de los ensayos de la obra. Analizando el c. 60, hay que añadir que es importante que se oiga la disonancia (la segunda mayor) que se forma entre las sopranos segundas y las sopranos primeras (*fis5-gis5*), duplicada por los tenores y los altos. En este fragmento la arreglista ayuda al coro haciendo coincidir el movimiento cromático de las voces con la exclamación “Oh!”, algo que, como ya hemos anotado, facilita la interpretación de las notas agudas y el empaste entre las voces. Moore subraya la preculminación no sólo mediante la textura, sino a través de la dinámica (*ff*, *crescendo*) y la agógica (*allargando*, *fermata* seguida por una cesura). Estos recursos hacen que aumente la tensión y, por lo tanto, tienen que respetarse por parte del director.

Después de una cesura y un calderón sobre la palabra “that”, que aumentan todavía más la tensión y subrayan la importancia del personaje, vuelve el *tempo* inicial de la obra. Los compases 61 con anacrusa-65 no deberían manifestar problemas de entonación ni de ritmo, puesto que repiten fragmentos ya realizados. La dificultad aquí está relacionada con la expresión. Moore ayuda a la expresividad a través del calderón (c. 61 con anacrusa), el acento sobre “Hebrew” -que subraya la procedencia de Daniel- y el contraste dinámico entre el motivo de los compases 62-63 y su repetición.

Los últimos dos compases no presentan dificultades de entonación en las líneas melódicas de las voces, salvo la separación en *divisi* en sopranos, altos y tenores. Antes de unir todo el coro, el director debería escuchar el conjunto de tenores y sopranos -éstas dos cuerdas están duplicadas-, luego añadir a los altos y por último a los bajos, construyendo de esta forma los acordes de séptima de la segunda parte del c. 66. Aunque la pieza termina en el registro agudo de las sopranos y los tenores, la arreglista insiste en la importancia del mensaje del texto y ayuda a la pronunciación, haciendo coincidir las notas agudas con palabras que contienen la vocal “o” (“of”, “Lord”). Puesto que nos encontramos en la culminación de la obra, el coro tiene que respetar el contraste dinámico con el motivo anterior y seguir la indicación de Moore *Very broadly with great power* llegando a un *fff* al final del espiritual.

c. “I WANT TO GO TO HEAVEN” (arreglo de J. Karai)

Es preciso señalar que el espiritual “I Want To Go To Heaven” presenta una rítmica de cierta complejidad. Por lo tanto, después de leer la obra en solfeo y antes de poner la letra, el coro debería trabajar el texto con el esqueleto rítmico de la pieza. El director, ajustándose a este criterio, debe ensayar el tema en su primera aparición (c. 9 con anacrusa-16) con todas las voces a la vez. No olvidemos que el tema aparecerá durante el transcurso del espiritual con la misma fórmula rítmica en cada una de las cuerdas. Otras secciones importantes que tienen que trabajarse de la misma manera son la parte *A''* (por el juego imitativo entre sopranos y tenores), la parte *A'''* (por la imitación sopranos-tenores, bajos-altos) y el *Divertimento contrapuntístico* (por la superposición de las fórmulas rítmicas de la estrofa y el refrán).

La introducción de la obra, que debe realizarse por el solista tenor, no debería presentar problemas ni de entonación ni de ritmo, por lo tanto la parte del tenor podría trabajarse directamente en el ensayo (a diferencia de las demás obras analizadas que incluyen solistas). La dificultad de estos compases se relaciona con la expresividad del fragmento. El solo empieza en *mf* y está construido sobre el texto “I want to go heaven, I want to go to heaven, when I die”. Para recalcar la esencia del mensaje, el arreglista subraya la palabra “heaven” a través de la dinámica (dos reguladores dobles) y la agógica (varias *fermatas*). El solista debería tener en cuenta que, a pesar de que el fraseo va hacia las palabras “heaven” (c. 2), “heaven” (c. 5) y “when” (c. 7), la intencionalidad de la introducción no debe interrumpirse ni por las *fermatas* ni por el silencio del c. 3, sino que tiene que desarrollarse hasta la última palabra de la frase: “die” (c. 9). Respecto a la emisión vocal, el solista debe cuidar la pronunciación de “I” y “die”, intentando que el diptongo /ai/ no se “abra”, sino que se interprete en la posición de la /e/ (“when”).

La parte *A*, donde se expone el tema de la obra, está concedida a las cuerdas masculinas del coro. Como ya hemos mencionado, se aprecian dificultades de ritmo. En el caso de que se presenten problemas de este carácter en la lectura de la pieza en solfeo, el director tendría varias opciones: hacer al coro “hablar” el ritmo con la sílaba “tu”, hacer a los coristas ejecutar el ritmo con palmas, o ralentizar el *tempo* hasta que la ejecución del fragmento mejore. Estos mismos recursos podrían utilizarse en todos los lugares con problemas rítmicos en la obra. La parte que estamos analizando está construida sobre la pentatónica y, a pesar de la separación de los bajos en *divisi* en los compases 15-16, no debería manifestar dificultades de entonación. Lo que el director

tiene que cuidar son el buen empaste y equilibrio entre las cuerdas masculinas, puesto que en el c. 13 con anacrusa los tenores entran en unísono con los bajos. La direccionalidad de la línea debería llevarse hacia la palabra “Lord”, que Karai subraya mediante un doble regulador y la aparición de los primeros acordes de la obra (a través de los *divisi* en los bajos).

La siguiente parte del espiritual, *A'*, no presenta dificultades en la cuerda de las sopranos, porque en su línea melódica observamos el tema de la obra ya expuesto anteriormente. El director debería estar pendiente de la voz de las altas, puesto que contiene varios saltos interválicos. La entonación del c. 19 con anacrusa es de mayor dificultad, ya que se asemeja al c. 17 con anacrusa, pero en vez de cuarta justa, aquí el intervalo ascendente es una quinta justa (*es4-b4*) seguida por una tercera menor (*b4-g4*). Para facilitar la afinación de este compás, el director tiene que explicar a las altas que se trata del acorde de la dominante. Para conseguir un buen fraseo, es sumamente importante que a pesar de los saltos interválicos en la parte que estamos analizando, las altas mantengan la misma posición vocal. Por ello y para evitar la desafinación del *b4* del c. 19, deberían empezar a cantar la primera nota de su intervención (*es4*) con la posición del *b4*. Por otra parte, y teniendo en cuenta que el texto y la rítmica coinciden en las dos cuerdas femeninas, para lograr una mayor homogeneidad de las vocales, las altas no deberían exagerar la articulación en este fragmento sino cantar “sobre” las vocales.

La línea de los tenores no manifiesta dificultades. A pesar de ello, el director debería prestar atención a la separación de la cuerda en *divisi* (c. 23-24) y especialmente a la segunda mayor que se forma entre ambas voces de tenores en el c. 23 (*b3-c4*). Puesto que la línea de los bajos consiste casi exclusivamente en la repetición de las notas *as2-es3* en forma de un bordón, los problemas que podrían surgir se relacionarían con la afinación de la quinta armónica y con la vuelta al unísono por parte de los bajos (la cuarta ascendente *as2-des3*).

Antes de unir todo el coro, el director debería juntar las cuerdas femeninas y las masculinas por separado por dos razones: las similitudes en las líneas rítmicas (por una parte las de las sopranos y las altas y, por otra, las de los tenores y los bajos) y la armonía (aquí se forman acordes dobles por la presencia del bordón en los bajos). Al trabajar las voces femeninas en conjunto, conviene cuidar la afinación de los intervalos disonantes que se forman entre las altas y las sopranos, sobre todo la segunda mayor en el c. 19 (*as4-b4*), la segunda mayor en el c. 20 (*des4-es4*) y la séptima menor en el c. 22

(*f4-es5*). Los intervalos armónicos que requieren atención en las cuerdas masculinas son la novena mayor entre bajos y tenores en el c. 19 (*as2-b3*), la segunda mayor entre las dos voces de los tenores en el c. 23 (*b3-c4*) -intervalo que ya menos mencionado- y la séptima menor entre los bajos y los tenores primeros en el c. 23 (*es3-des4*). La intencionalidad debería llevarse hacia la palabra “Lord” (c. 23), que Karai subraya mediante la armonía (D de la D) y la dinámica (doble regulador).

La parte *B* de la obra se basa en el diálogo entre las cuerdas femeninas y masculinas y coincide con el refrán del espiritual. Los problemas de entonación en la cuerda de las sopranos se relacionan con la afinación de los *divisi*. El director debe prestar especial atención a la segunda mayor que se forma entre las dos voces de las sopranos en el c. 28 (*des5-es5*) y de la cuarta aumentada armónica del c. 29 (*ces5-f5*). Para la afinación de este último intervalo, hay que asegurar primero el paso *c5-ces5* en las sopranos segundas, explicando al coro la importancia del *ces5* (una *blue note*) y destacando que el arreglista facilita su ejecución a través de la duplicación de la nota a la octava en tenores primeros. Las voces de las altos y de los bajos no deberían presentar dificultades de entonación. En la línea de los tenores el director tiene que escuchar con especial interés los compases 29-30, donde -como ya hemos dicho- se encuentra la misma *blue note* (*ces4*) que forma parte de los *divisi* de los tenores. De la misma manera que ya hemos expuesto, el director tiene que afianzar primero los intervalos melódicos (*c4-ces4*, *ces4-c4*) y luego trabajar los *divisi*.

Antes de unir todo el coro en este fragmento, han de juntarse primero las cuerdas femeninas y, luego, las masculinas por separado, ya que se trata de un diálogo. Al unir las sopranos con las altos, hay que “pulir” muy bien la afinación de los intervalos disonantes -la séptima menor entre las altos y las sopranos primeras en el c. 27 (*g4-f5*), la segunda mayor entre las dos voces de las sopranos que ya hemos mencionado (*des-es5*) y la cuarta aumentada entre sopranos primeras y segundas que también hemos discutido (*ces5-f5*)- y los acordes más complejos -acordes de séptima, acordes disminuidos y el acorde menor del c. 30 por ser de color diferente-.

Los problemas relacionados con la afinación de la línea armónica de ambas cuerdas femeninas los encontramos también en la línea de las voces masculinas. El director tiene que atender los siguientes intervalos disonantes: la séptima menor entre bajos y tenores en el c. 28 (*es3-des4*), la séptima menor entre bajos y tenores primeros en los compases 29 y 30 (*des3-ces4*), la segunda mayor entre las dos voces de tenores (*des4-es4*) y la séptima menor entre los bajos y los tenores segundos (*es3-des4*) en el c.

31. Al unir todo el coro, debe cuidarse la afinación de la línea armónica, pero también la exactitud rítmica de las entradas. En cuanto a la emisión vocal, para conseguir mayor homogeneidad, los coristas deberían aprovechar la posición de las vocales /u/ (“good”) y /o/ (“Lord”) para la ejecución de la /e/ (“when”) y del diptongo /ai/ (“I”, “die”) -de manera parecida a la estrofa de la pieza-. Respecto a la expresión, las cuerdas masculinas deben seguir la indicación de Karai de interpretar el pronombre “my” en el c. 30 con un acento, aunque el fraseo va hacia la palabra “Lord” (c. 31). La parte *B* termina con *decrescendo* en todas las voces, matiz que tiene que ser respetado por los coristas.

Ha quedado claro que en la parte *A''* del espiritual el arreglista emplea un juego de imitación entre las sopranos y los tenores. Tras el análisis de la partitura hemos de destacar que la línea de las sopranos coincide con el tema y con la línea de la parte *A'*. Las altos también repiten su línea del *A'* hasta el c. 37, donde su parte sufre cambios. A pesar de estos últimos, la línea melódica de las altos no es compleja y no forma intervalos disonantes con la de las sopranos (excepto las segundas mayores *a4-b4* en el c. 35 y *des4-es4* en la anacrusa del c. 37), por lo tanto, la interpretación de ambas cuerdas femeninas en la parte *A''* no debería mostrar dificultades. En cuanto a la voz de los tenores, el director debe tener en cuenta la quinta justa en el c. 35 (*es3-b3*). La línea de los tenores en los compases 38 con anacrusa-40 es repetición de la parte de la cuerda en los compases 13 con anacrusa-16.

Después de trabajar por separado con las tres cuerdas, el director debería unir a las sopranos con las altos, ya que la línea armónica que se forma entre ambas voces ya les es conocida, y luego con los tenores. En el trabajo sopranos-tenores debe cuidarse la afinación de los intervalos armónicos disonantes que se forman entre las cuerdas, sobre todo de la novena mayor en el c. 37 (*es3-f4*) y de la séptima menor compuesta en el c. 38 (*f3-es5*). Al unir todas las voces, hay que pedir a las cuerdas que se escuchen mutuamente para que la imitación entre las sopranos y los tenores se pueda oír y esté equilibrada. El coro tiene que seguir las indicaciones de Karai respecto a la dinámica y las articulaciones (acentos), subrayando las palabras “Father” y “good”. Sin embargo, no hay que olvidar que la palabra más importante, hacia la que hay que llevar el fraseo, es “Lord” (c. 39 en sopranos, c. 40 en altos).

La interpretación de la parte *A'''* de la pieza se facilita por el arreglista, puesto que éste emplea en las líneas de las sopranos y los tenores material ya conocido. En los compases 42 con anacrusa-45 los tenores repiten su línea de la parte anterior de la obra,

mientras que la línea melódica de las sopranos es la repetición del tema. La única diferencia que observamos es que en los últimos tres compases (c. 46-48) la línea de los tenores se modifica, pero aun así no debería mostrar problemas de entonación. En el trabajo con las altos, hay que cuidar la cuarta justa en los compases 43-44 (*es4-as4*), puesto que en los fragmentos análogos en las partes *A'* y *A''*, en vez de cuarta, aparecía una quinta justa (c. 18-19, 34-35). Para la ejecución de la cuarta justa, el director tiene que hacer al coro pensar en la anacrusa del c. 42, donde aparece el mismo intervalo a la misma altura.

Las dificultades de entonación en la línea de los bajos se relacionan con los saltos interválicos de cuarta y quinta. El director debe fijarse en los compases 42-43 donde figuran dos quintas justas seguidas (*as2-es3-b3*). Para la interpretación de estos intervalos, los bajos deberían respirar después del *as2* y cantar el *es3* con la posición del *b3*. En el caso contrario, el *b3* podría desafinarse, puesto que la distancia *a2-b3* es muy grande y los bajos cambian de registro. Los demás problemas que presenta la línea de los bajos se sitúan en el c. 48 con anacrusa. El director debe cuidar la afinación de la quinta justa que se forma entre *es3* y *b3*, ya que al principio del compás la cuerda canta una cuarta justa a partir de la misma nota (*es3-as3*). Sin embargo, el arreglista facilita la interpretación de estos dos intervalos mediante acentos sobre el *as3* y el *b3*. Por último, debemos preocuparnos de la entonación del *divisi* al final del c. 48 (*es3-b3*). La armonía ayuda a su correcta interpretación, porque las dos notas forman parte del acorde de D.

Después del trabajo por voces, el director debería unir las cuerdas en imitación: las sopranos con los tenores y los bajos con las altos. Al juntar estas dos últimas cuerdas, el director tiene que atender a los enlaces de los compases 42-43 y 47-48, en los cuales ambas cuerdas entran en el compás nuevo con salto. Al unir todo el coro, conviene afinar bien la línea armónica prestando atención a los intervalos disonantes, especialmente a la segunda mayor entre las altos y las sopranos en el c. 44 (*des4-es4*), a la novena mayor entre los bajos y las sopranos en el c. 45 (*des3-es4*) y a la séptima menor entre los bajos y los tenores en el c. 47 (*es3-des4*). Para lograr un buen equilibrio entre las cuerdas, cada voz debe escuchar a la cuerda con la que realiza la imitación y respetar los acentos señalados por el arreglista sobre las palabras “good”, “Lord”, “want” y “Brother” (c. 47 con anacrusa-48). Respecto a la dinámica, cabe señalar que con el *forte* del c. 45 con anacrusa el arreglista exige más bien carácter que fuerza, puesto que este matiz se mantiene durante 19 compases, en los cuales hay también acentos y *crescendos*.

La parte *B'* del espiritual es casi idéntica a la *B*. Encontramos las únicas diferencias en la textura, en la anacrusa del c. 49 y en el c. 56, donde el arreglista hace uso de negras como notas de adorno, en vez de blancas con puntillo en las cuerdas femeninas. Para diferenciar la segunda aparición del refrán de la primera y para subrayar el significado del texto (“Good Lord, when I die”), en la parte *B'* Karai indica acentos sobre las palabras “good”, “Lord” y “when” en los compases 49 con anacrusa-53. En los compases 54-56 figura un único acento sobre el pronombre “my” (“my Lord”). El arreglista hace uso de este acento no sólo por razones musicales (la búsqueda del ritmo sincopado), sino también para destacar la manera en la que los esclavos se refieren al Señor. Es interesante también el punto de vista de Harper y Fisher, según quienes el pronombre “my” se utiliza en los cantos espirituales de los afroamericanos para crear una comunidad, tal y como se ha hecho en el Antiguo Testamento (en Fisher, 1990: 180-181).

Como ya hemos comentado, la penúltima parte del espiritual es un *Divertimento contrapuntístico* donde se superponen el tema de la obra -que forma parte de la estrofa- y el refrán de la pieza. En el *Divertimento* las cuerdas masculinas interpretan el tema, aunque sin su conclusión, al unísono con dos excepciones en los compases 59 y 61, donde el arreglista construye dos intervalos de quinta justa entre ambas voces (*es3-b3*, *des3-as3*). La entonación de las líneas melódicas de los tenores y los bajos no debería presentar problemas. Aun así, debemos atender a los compases ya mencionados (59 y 61), puesto que ahí la voz de los bajos contiene saltos interválicos consecutivos: en el c. 59 la cuerda tiene que interpretar una quinta justa descendente seguida por una cuarta justa ascendente (*b3-es3-as3*), mientras que en el c. 61 hay un salto de quinta justa descendente seguido por una tercera mayor ascendente (*as3-des3-f3*). Al unir la voz de los tenores con la de los bajos, el director debe velar por la homogeneidad de la línea y especialmente del salto de octava al unísono en el compás 64, seguido por la tercera menor que nos lleva al compás siguiente (*es4-es3-ges3*). Para que la octava esté afinada y homogénea, los coristas tienen que mantener la postura vocal del *es4* e interpretar la siguiente nota sin cambio de la posición.

Los posibles problemas de entonación en las cuerdas femeninas se relacionan con la separación de las sopranos en *divisi* y especialmente con la segunda mayor en el c. 59 (*des5-es5*) y los compases 61-62, donde la segunda voz de las sopranos tiene que interpretar dos semitonos seguidos (*c5-ces5-c5*). La afinación de este último fragmento es de suma importancia, puesto que la nota *ces5* es una *blue note* que forma junto a la

primera voz de las sopranos una cuarta aumentada (*ces5-f5*). En el c. 64 en la cuerda de las sopranos figura el mismo salto de octava (seguido por una tercera menor) que en la voz de los tenores. Para su correcta interpretación, hay que hacer uso del recurso que ya hemos explicado. Al unir las dos voces femeninas ha de buscarse la afinación de la línea armónica, prestando atención a los intervalos disonantes -la séptima menor entre las altas y las sopranos primeras en el c. 59 (*g4-f5*) y la cuarta aumentada en el c. 61 que ya hemos discutido- y al acorde disminuido en el c. 61 (*as4-ces5-f5*). Una ayuda para la correcta interpretación de este acorde es su resolución en el compás siguiente (c. 62).

Al unir todo el coro, el director debe velar por la correcta entonación de todos los acordes que se forman, con especial énfasis en el D43 en el c. 59, D9 en el c. 59 -cuidando la afinación de la séptima menor ya discutida y de la novena mayor compuesta entre los bajos y las sopranos primeras (*es3-f5*)- y en el S7 en el c. 61 -prestando atención a la cuarta aumentada ya mencionada y a la séptima menor compuesta entre los bajos y las sopranos segundas (*des3-ces4*)-. La intencionalidad de la frase debería llevarse hacia “good Lord” (c. 62-63), teniendo en cuenta que la línea debe mantenerse hasta el c. 65 donde termina el *Divertimento*. El coro tiene que seguir estrictamente las indicaciones de dinámica, articulación y agógica de Karai, respetando todos los acentos, el *ritardando* en el c. 64, el *decrescendo* que lleva a un *piano* (c. 64) y la *fermata* del c. 65.

En los primeros dos compases de la *Coda* del espiritual se emplea un juego de imitación entre los tenores con las sopranos y los bajos con las altas. Aun así, el director debería trabajar primero las cuerdas femeninas y masculinas por separado; por una parte porque la imitación entre los bajos y las altas no es literal y, por otra, porque la textura lo exige: mientras en las *llamadas* de los hombres se forman intervalos armónicos, en las *respuestas* de las mujeres observamos acordes ajenos a la sonoridad desarrollada por el arreglista hasta este momento. En cuanto a la entonación del fragmento, la presencia del *ges* en todas las cuerdas no debería presentar problemas, puesto que la nota ya ha sido cantada tanto por las voces masculinas como por las femeninas en el c. 65. Si aun así se muestran dificultades de entonación, al estudiar las líneas melódicas de cada voz, las cuerdas de los bajos, los tenores y las sopranos deberían pensar que están cantando el acorde de Mi bemol menor, o en el caso de los bajos, la primera tercera del acorde. La línea de las altas podría mostrar dificultades, puesto que en el c. 66 -en la segunda voz de la cuerda- observamos un *ces4*, mientras que en el compás siguiente -en la primera voz de la cuerda- se halla el semitono ascendente *ges4-g4*. Al unir las cuerdas

de las sopranos y las altos en el c. 66 debería sonar el acorde del III grado rebajado, mientras que en el c. 67 se trata del acorde de la D. Al juntar todas las voces, el director debe afinar la línea armónica con mucha atención.

En los compases 68 con anacrusa-69 las sopranos y los tenores cantan a la octava, excepto la nota *c5* que forma parte de los *divisi* en el c. 69. El director debe asegurar la afinación del *e* (*e5* en las sopranos primeras, *e4* en los tenores) que aparece en el c. 69 después del *es* (*es5* en las sopranos, *es4* en los tenores) del compás anterior. A partir del compás 66 con anacrusa el arreglista prepara la preculminación de la obra. Es de suma importancia que el coro siga la dinámica y la agógica indicadas por Karai, ya que a través de éstas y mediante la acumulación de acordes, se genera una tensión que lleva a los compases 69-70, la preculminación del espiritual.

El arreglista separa la preculminación de los últimos cuatro compases de la pieza a través de un silencio, figura muy importante para la expresividad del momento, puesto que después de la pausa viene el objeto del mensaje, indicando la muerte como la solución, la liberación, la gloria sobre el sufrimiento de la vida y el reencuentro con los seres queridos. Estos últimos compases de la obra podrían mostrar problemas de entonación en las cuerdas de las sopranos y los tenores. El director debe centrar su atención en los compases 71-72 donde en ambas voces hay un semitono ascendente seguido por una segunda mayor descendente y una tercera mayor ascendente (*e-es-des-f*). Es de suma importancia que este movimiento se afine muy bien, puesto que se encuentra entre los acordes III+ y S y, al mismo tiempo, no tiene base armónica. La correcta entonación es también relevante para las entradas de las demás voces (c. 72) que llevan directamente a la culminación de la obra. Para subrayar este momento, en el c. 72 Karai indica *crescendo* que se desarrollaría hasta el *ff* del compás siguiente y *accelerando*. Como ya hemos señalado, la nota más aguda de toda la obra se encuentra en el c. 74. Para afinar este *as5*, las sopranos primeras deben preparar su postura al principio del c. 71, en el *e5*. La pieza termina en *ff* sobre el acorde de T.

d. “POOR MAN LAZRUS” (arreglo de J. Hairston)

El espiritual “Poor Man Lazarus” destaca por su rítmica característica. Puesto que la pieza contiene fragmentos de cierta complejidad en este sentido, después del estudio de la pieza en solfeo y antes de añadir el texto a la música, la obra tiene que trabajarse

en *parlato*, es decir, la letra tiene que ponerse sobre el esqueleto rítmico del espiritual con el objetivo de que se consigan una articulación y un ensamblaje correctos. Este trabajo tiene que llevarse a cabo sobre todo en la muletilla del espiritual (“Dip your finger in the water, come and, cool my tongue/ ‘Cause I’m tormented in the flame”) y en la parte imitativa de la *Coda* (c. 29 con anacrusa-34).

La primera *llamada* de la obra no debería presentar problemas de entonación ni de ritmo. Aquí todas las voces cantan al unísono (respectivamente a la octava) y lo que el director tiene que cuidar es el empaste y la emisión vocal. En referencia a esta última, para conseguir que la octava *d4-d5* (*d3-d4*) sea homogénea en todas las voces (c. 2-3), los coristas deberían preparar la postura del *d5* (*d4* en tenores y bajos) al principio del primer compás, en el *g4* (*g3* en tenores y bajos). Hay que añadir que el texto, tanto de la primera como de la segunda *llamada*, debería pronunciarse con mucha claridad, puesto que ahí es dónde se expone la historia de Lázaro.

Como ya se ha dicho, el director debe prestar atención a la muletilla y, especialmente, a su rítmica y dicción. El elemento más importante en la rítmica del estribillo interior es la síncopa de silencio de corchea negra corchea (♩ ♪) del c. 6. El director debe velar, sobre todo, por la correcta interpretación del silencio de corchea que representa la ansiedad de Divies por el alivio (“cool my tongue”). Por otra parte, la dicción debería trabajarse con mucha atención, ya que, por coincidir cada nota con una sílaba, la muletilla en el *tempo* original se asemeja a un trabalenguas. Para clarificar la articulación, el director podría incluir ejercicios semejantes en la vocalización de los ensayos.

Aunque en el estribillo interior cada voz ya tiene una línea melódica diferente, no deberían manifestarse dificultades de entonación. El director debería cuidar la “limpieza” de la separación del unísono al *divisi* en la cuerda de los bajos en los compases 7-8 (*d3-g2 d3*) y la afinación de la séptima menor *d3-c4* entre bajos y tenores (c. 5, 7). Para conseguir el contraste entre la *llamada* (c. 1-4) y la *respuesta* -que coincide con la muletilla-, el coro debe seguir la dinámica indicada por el arreglista (*forte* en la *llamada*, *mp* al inicio de la *respuesta*). Mediante la dinámica, Hairston facilita la realización del fraseo en el estribillo interior (*mp-crescendo-forte-decrescendo-mp*). La intencionalidad de la segunda semifrase -que coincide con la muletilla- debe llevarse hacia el verbo “cool”, aunque la tensión del fraseo tiene que mantenerse hasta el final de la semifrase (“tongue”).

Tanto la segunda *llamada* (c. 9 con anacrusa-12) como la segunda *respuesta* (c. 13 con anacrusa-16) deberían trabajarse de la manera ya expuesta referente a las partes análogas anteriores. Hay que observar que la segunda *llamada* empieza con anacrusa. Por lo tanto, para conseguir una emisión correcta de la octava mencionada *d4-d5*, esta vez compuesta por una cuarta y una quinta (*d4-g4-d5*), la posición del *d5* (*d4* en tenores y bajos) debería prepararse en la anacrusa del c. 9. Además, el director debe cuidar la emisión del pronombre “my”, perteneciente a la tercera letra (c. 10), porque al no coincidir con una nota de tesitura aguda, los coristas podrían “abrir” la vocal /a/ y esto no sólo emperrearía la emisión, sino que dificultaría la afinación del *d5* (*d4* en tenores y bajos).

La parte *B* de la obra no debería manifestar problemas de entonación. Aun así, el director tiene que controlar los *divisi* en la línea de los tenores (c. 17-18) y el enlace de los compases 18-19 en la misma voz. La dificultad de dicho enlace se relaciona con el hecho de que la cuerda de los tenores pasa del *divisi* al unísono a través de saltos interválicos tanto en tenores primeros como en tenores segundos (*g4 d4-h3*). Al unir las cuatro voces en el fragmento c. 17-19, el director debe “pulir” la afinación de los acordes de séptima, prestando atención sobre todo a la séptima menor *d4-c5* entre tenores segundos y sopranos (c. 17), a la séptima menor compuesta *d3-c5* entre bajos y sopranos (c. 17) y a la séptima menor *d3-c4* entre bajos y tenores (c. 19). La muletilla que aparece en los compases 21 con anacrusa-24 debería trabajarse de la manera ya expuesta, acorde con las nuevas indicaciones dinámicas (*mf-crescendo-fortissimo-decrescendo-mf*). El contraste dinámico señalado por el arreglista entre la primera sección de la parte *B* (c. 17-19) y la muletilla, debe ser respetado. Aun así, el director tiene que cuidar el *ff* que encontramos tanto al principio de la parte como en el c. 22. Para que la emisión vocal sea adecuada y el sonido no se convierta en “gritado”, en los fragmentos señalados el coro debería buscar más bien carácter que fuerza.

La tercera repetición de las partes *AA* empieza con anacrusa señalada por el arreglista al final del *B* (c. 24). Después de la tercera repetición, tal y como indica Hairston, se omite la parte *B* y empieza la *Coda* de la obra. Esta última parte del espiritual se inicia con la repetición de los primeros cuatro compases del *B* -añadiendo la nota *g5* en sopranos (c. 26)- en *fortissimo*. Para las correctas afinación y emisión del *g5* en sopranos, las coristas deberían preparar la posición del agudo al principio del compás anterior (*h4*). Después de estos cuatro compases, comienza el juego imitativo que se desarrolla mediante un proceso de acumulación de las voces. Cada línea

melódica -excepto la de los bajos- entra en *piano*, aumentando la intensidad del sonido poco a poco (*poco a poco crescendo*).

Los compases donde observamos el juego imitativo (c. 29 con anacrusa-34) no manifiestan problemas de entonación en las líneas melódicas de las cuatro cuerdas, puesto que el material que el arreglista emplea pertenece a la muletilla ya estudiada: las sopranos, altos y tenores realizan la melodía del estribillo interior, mientras que los bajos mantienen su propia línea melódica, perteneciente a la muletilla. Aun así, el director tiene que asegurar el enlace entre los compases 33 y 34, donde Hairston iguala la rítmica de todas las voces sobre el texto “come and cool my tongue” y modifica las líneas melódicas. Los compases 29 con anacrusa-34 deberían trabajarse en un *tempo* más lento para encajar de una forma correcta la rítmica de las cuatro líneas, prestando especial atención a la duración del silencio de corchea. Al unir las cuatro voces, el director debe cuidar la afinación de los acordes que se forman entre las cuerdas, poniendo énfasis en los siguientes intervalos disonantes: la séptima menor compuesta $d3-c5$ entre tenores y sopranos (c. 30), la séptima menor compuesta $d3-c5$ entre bajos y altos (c. 31) y la séptima menor $d3-c4$ entre bajos y tenores (c. 32, 33).

Las dificultades de los compases 35 con anacrusa-40 se relacionan con las modulaciones ya mencionadas. Para facilitar la entonación de este fragmento el director debe afinar muy bien en un *tempo* más lento los enlaces de las modulaciones (c. 34 y 36) y explicar al coro que se trata del primer motivo de la muletilla expuesto en Si bemol mayor y la muletilla entera en Do mayor. Asimismo, deben asegurarse las líneas melódicas de las altos, los tenores y los bajos en los compases 37 con anacrusa-40, puesto que sufren ligeras modificaciones.

En el trabajo conjunto de las cuatro voces en los compases 35 con anacrusa-40, ha de cuidarse la afinación no solamente de los enlaces ya mencionados, sino también de los acordes de séptima. Así, hay que escuchar la séptima menor $f3-es4$ entre bajos y tenores (c. 35) y la séptima menor $g3-f4$ entre bajos y altos (c. 39). Respecto a la dinámica de la *Coda*, el coro debe seguir las indicaciones del arreglista. El contraste dinámico entre la primera sección de la *Coda* (c. 25-28) y la sección del juego imitativo, es de suma importancia. Puesto que el inicio del proceso de acumulación debe realizarse en *subito piano*, el director tiene que velar por la correcta emisión del sonido, ya que es probable que los coristas (las sopranos, seguidas por las demás voces), en su esfuerzo por cambiar la dinámica, empiecen a cantar con “aire”. Tal y como indica Hairston, las voces tienen que aumentar la intensidad del sonido poco a poco para llegar a un

fortissimo en la culminación de la obra. Para subrayar el clímax, en los compases 39 y 40 el coro podría hacer *ritardando*. El espiritual termina en *fortissimo* y sobre el acorde de tónica en la tonalidad de Do mayor.

5.2.2. A modo de conclusión

Los análisis presentados en este capítulo se refieren a los tres tipos de espirituales según la tipología de Ewen. Aun así, varias de las piezas abarcan elementos no sólo del tipo de espirituales en el que están clasificados, sino también elementos pertenecientes a los tipos restantes. A pesar de ello, parte de los problemas que presentan las obras, se relaciona directamente con el tipo de espirituales al que la pieza pertenece.

La mayoría de las dificultades que muestran las obras pertenecientes al primer grupo son problemas de ritmo: por una parte, la síncopa está presente en las cuatro obras y, por otra, tres de las piezas tienen que interpretarse en un *tempo* rápido y una “con swing” (algo que complica todavía más la ejecución rítmica). Además, en las obras encontramos varios *ostinatos*. Los demás problemas destacables son de entonación - causados por los movimientos cromáticos y los acordes que los arreglistas emplean-, de articulación del texto (especialmente “I Can Tell the World” y “Plenty Good Room”) y de carácter en los juegos *llamada-respuesta*. Las dificultades que presenta el tercer tipo de espirituales son parecidas a las del primer tipo, ya que las obras están basadas en la síncopa, contienen *ostinatos* y juegos *llamada-respuesta* y tres de ellas deben interpretarse en un *tempo* rápido. Aun así, las piezas del tercer tipo presentan sobre todo problemas relacionados con el ritmo y la articulación del texto (especialmente “Elijah Rock” y “Poor Man Lazarus”). El segundo tipo de espirituales también muestra dificultades de ritmo, pero los problemas más delicados en estas cuatro obras están relacionados con la entonación, la expresividad y el desarrollo del fraseo.

El presente capítulo es una guía de dirección que enseña a los directores de coro los principales problemas de cada una de las obras en detalle y las posibles respuestas para su solución. Teniendo en cuenta los problemas expuestos, se optimiza el tiempo de ensayo en cuanto a facilitar herramientas que aportan claridad al entendimiento de las obras y anticipación a las dificultades que puedan surgir en los ensayos. Este capítulo

está relacionado con el capítulo siguiente, puesto que los ensayos que se llevarán a cabo se basarán en los análisis aquí expuestos.

5.2.3. Referencias bibliográficas

- Fisher, M. (1990). *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Carol Publishing Group
- Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press
- Thomas, A. J. (2007). *Way Over in Beulah Lan'. Understanding and Performing the Negro Spiritual*. Dayton: Heritage Music Press

5.2.4. Arreglos musicales

- Allain, R. (2006). *Spirituals. A Collection*. London: Novello
- Hairston, J. (1950). *Poor Man Lazrus*. New York: Bourne Co.
- Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press
- Karai, J. (1978). *Twelve Spirituals*. Budapest: Editio Musica
- Scherer, E. (1986). *Songs und Spirituals fuer gemischten Chor*. Darmstadt: Tonos- Musikverlag
- Smith, W. H. (1965). *Plenty Good Room*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company

5.3. DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO PRÁCTICO

5.3.1. Desarrollo del trabajo en los ensayos

a. “PLENTY GOOD ROOM” (arreglo de W. H. Smith)

1^{er} ENSAYO (24. 03. 10)

Objetivos:

- Leer la obra en solfeo con una correcta entonación y ejecución rítmica.

Observación y registro:

- Se reparte la partitura entre los coristas y se hace una introducción al ensayo, en la cual se les habla sobre el espiritual y el autor del arreglo. Se les pregunta si conocen la obra. Contestan que no. Se les comenta que el arreglo pertenece a William Henry Smith y que la partitura está editada en el año 1965 en San Diego. Se comenta que el arreglo contiene una introducción basada en el Evangelio según Juan (*Santa Biblia*, 2004: 1462) y que tal y como expone Evans, la introducción está escrita por el propio autor. Se lee la introducción y luego la traducción del texto al castellano.
- Se llama la atención a los coristas sobre el hecho de que una parte de la letra de la pieza, coincide con el texto de “Wade in the Water” (espiritual cuyo trabajo ya se ha iniciado). Se les explica que la utilización de la misma letra con distinta música es algo típico en la música folklórica afroamericana. A continuación se les comenta que la temática del espiritual podría relacionarse con el Antiguo Testamento y más concretamente con el Libro Éxodo -“Y he descendido para librarlos de la mano de los egipcios, y para sacarlos de aquella tierra a una tierra buena y espaciosa, a una tierra que mana leche y miel, al lugar de los cananeos, de los hititas, de los amorreos, de los ferezeos, de los heveos y de los jebuseos” (*Santa Biblia*, 2004: 91)-, pero tiene una conexión directa con el Nuevo Testamento -“En la casa de mi Padre hay muchas moradas; si no fuera así, os lo hubiera dicho; porque voy a preparar un lugar para vosotros” (*Santa Biblia*,

- 2004: 1462)-, puesto que la letra de la pieza habla del Cielo y de la promesa de Jesucristo de disponer de suficiente espacio para todos en la tierra prometida.
- Se empieza con la lectura de la obra en solfeo en un *tempo* lento. Se pide a las sopranos que lean los c. 1-8. Las dificultades que se presentan se relacionan con el *tempo* (empiezan en un *tempo* mucho más lento que el *tempo* que enseña el gesto de dirección) y la entonación del salto *e4-g4*. Para conseguir que toda la cuerda vaya al *tempo* deseado, se explica a los coristas que el *tempo* es más rápido y se les marca un compás de forma hablada. Para solucionar el problema de entonación, se les explica que se trata de una tercera menor y se toca el intervalo al piano. Como resultado las sopranos mejoran la entonación. El siguiente problema se relaciona con el ritmo del c. 3 (una síncopa) en la cuerda de sopranos. Para solucionarlo, se enseña el compás a las alumnas por imitación (la docente lo canta y las sopranos repiten). Otra de las dificultades en esta cuerda, es la entonación de *h4-cis5* en el c. 6. Para solucionar el problema, la docente explica que se trata de una segunda mayor, un intervalo un poco más “ancho” que la segunda menor, y canta, a modo de ejemplo, el intervalo correcto. En el c. 8 aparecen dificultades relacionadas con la entonación de la cuarta justa *g4-d4*. Se explica a las coristas cuál es el intervalo y mejoran la entonación.
 - Se hace cantar a las sopranos una vez más los c. 1-8 para que afiancen la entonación y el ritmo. Vuelven a aparecer dificultades de ritmo en el c. 3 (relacionadas con la síncopa) y de entonación en el c. 8 (*g4-d4*). Además, todo el coro en su conjunto acelera el *tempo*. Se le corrige de manera cantada y se le pide que mantenga el mismo *tempo*.
 - Se pide a las altos que realicen los c. 1-8. Los problemas que aparecen se relacionan con el hecho de que las coristas cantan en el c. 1 *cis4* en vez de *c4* y muestran dificultades en la entonación de *d4-g4* (c. 2). Se les indica cuál es el intervalo y se les enseña por imitación. Además, se perciben dificultades de ritmo en el c. 3 (la síncopa) y de entonación en el c. 4 (movimiento por segundas). Ambos problemas se corrigen mediante la imitación (la docente canta los elementos problemáticos). En el c. 7 aparecen dificultades al entonar el salto *g4-e4*. Para mejorar la entonación, se explica a los alumnos que se trata de una tercera menor y se les canta el intervalo .

- Se hacen repetir a las altos los c. 1-8 para afianzarlos. Vuelven a equivocarse en la entonación del c. 4. Para solucionar el problema se les pide que no “aprieten” el sonido, que piensen que éste debe ser “pequeño” y afinado. Se les explica que al unirse con los bajos, cantarán en terceras, por lo tanto podrán apoyarse en la armonía. Mejoran lo corregido, pero en el c. 6 cantan *d4* en vez de *dis4* y vuelven a equivocarse en la entonación de tercera menor del c. 7 *g4-e4*. Se les corrige de forma cantada y mejoran la entonación.
- Se pide a los tenores que canten los c. 1-8. Se equivocan en el c. 5 (*f3-g3- c4*), - la docente lo corrige de forma cantada- y luego en el c. 6 (quinta disminuida). Se les explica que el intervalo problemático es una quinta disminuida y que para afinarla, deberían pensar en su resolución (la siguiente nota). Como ejemplo, la docente canta el intervalo y su resolución. Aun así, a los coristas les resulta problemático realizarlo. Para solucionar el problema, se les hace cantar el c. 6 con el enlace c. 6-7 omitiendo el *ais3*. Al repetir, se canta la nota omitida. Consiguen una correcta afinación, pero no están seguros en el ritmo (síncopa). Se les enseña por imitación (la profesora canta el compás). Acto seguido, los alumnos se equivocan en la tercera mayor *e4-c4*. Para solucionar el problema, se les corrige (la profesora canta el intervalo y lo toca al piano). El tritono sigue costándoles. Empiezan a “apretar” el sonido, intentado a afinar de esta forma. Se les corrige explicándoles que así, no pueden afinar. Además, se equivocan en el c. 8, en la tercera *h3-g3*. Se les corrige de forma cantada. Luego, se les hace que empiecen de nuevo desde el principio. En general, entonan de forma correcta, pero vuelven a equivocarse en la entonación del tritono. Se les vuelve a cantar y a tocar el intervalo (esta vez en el contexto armónico) y se les explica que el *h3* pertenece al acorde cadencial. Mejoran lo corregido, pero vuelven a equivocarse en la tercera *h3-g3*. Se les vuelve a corregir de forma cantada.
- Se pasa al trabajo con la cuerda de los bajos, compases 1-8. La entonación y el ritmo están interpretados de forma correcta. En el mismo fragmento, a los bajos, se les añaden las sopranos. Ambas cuerdas entonan de forma adecuada.
- Acto seguido, se pide a las altos y a los bajos que realicen los mismos compases (c. 1-8), para que, de esta forma, se afiance la afinación de la parte de las altos en el segundo sistema (c. 4-5). Estas últimas se equivocan en el *f4* del c. 3, lo cantan con un sostenido. Se les explica que el *f4* es la séptima del acorde y se les corrige de forma cantada. Vuelven a cantar desde el c. 1. Las altos mejoran, pero

se equivocan en el movimiento de segundas en el c. 4. Para ayudarlas, se les pide que escuchen la línea de los bajos. La afinación mejora, pero las coristas se equivocan en la tercera menor del c. 7 (*g4-e4*). Al repetir el segundo sistema, las altas vuelven a desafinar el c. 4. Se les pide que no “abran” el sonido y se les enseña por imitación. Mejoran la entonación.

- Se pasa a la lectura de los c. 1-8 por parte de los tenores y los bajos. Los tenores vuelven a equivocarse en el tritono del c. 6. Además, el unísono del principio (c. 1) no está afinado correctamente. Para mejorar la afinación del tritono, la docente toca al piano el segundo sistema (la parte de tenores y bajos). La afinación mejora, pero los tenores se equivocan en la entonación de *h3-g3* en el c. 8. Se les explica que se trata del acorde de la tónica y se les pide que repitan sólo este compás junto a los bajos. La entonación mejora.
- Se pide a todo el coro que realice la parte *A* de la obra (c. 1-8). Se consigue una adecuada realización tanto de la entonación como del ritmo y del equilibrio. La única dificultad se relaciona con la afinación del c. 4. Para facilitarla, se explica a los alumnos que en los últimos dos tiempos de ese compás, entre altos, tenores y bajos, se forman dos acordes disminuidos (el segundo forma parte de *D43*) y que para afinarlos, los coristas tienen que escucharse mutuamente. Con este propósito se repite el segundo sistema en un *tempo* más lento. El problema que aparece consiste en que las cuerdas están rítmicamente desajustadas y que las altas cantan la segunda mayor que se forma entre *e4* y *d4* del c. 4 como una segunda menor. Se les explica que al no empezar por el *f4* del compás anterior, el primer intervalo que se forma es una segunda mayor. Además, se les pide que atiendan al gesto de dirección. Como resultado la afinación y el ritmo mejoran.
- Se pide a los coristas que realicen los compases 1-8 para la casilla de segunda en un *tempo* más rápido. El coro está afinado, pero las altas se equivocan en el *f4* del c. 3. Se les corrige con la ayuda del piano mientras cantan.
- Se pide al tenor primero (el único de esta voz que está presente en el ensayo) que realice los c. 9 con anacrusa-16. Se equivoca en la entonación y el ritmo del c. 9. Se le enseña este último de forma hablada. Como la entonación sigue costándole, se pide a un tenor segundo que ayude a su compañero a leer el fragmento. Leen los c. 9 y 10 de forma correcta, pero se equivocan en el ritmo del c. 11. Se les corrige de forma cantada. Tienen dificultades en afinar el *fis4* del c. 14. Además, aparecen dificultades en la afinación del c. 15. Se les enseña

por imitación, cantando y tocando el fragmento al piano. Para afinar el *fis*, se les explica que se trata de la quinta de un arpeggio menor, que se forma entre las notas del c. 13 con anacrusa-14 (*h3-d4-fis4*). Los tenores mejoran la afinación, pero se equivocan en el ritmo del c. 15. Se les enseña por imitación (la docente toca el compás al piano y lo canta).

- Se pide a los tenores primeros que vuelvan a realizar los c. 9 con anacrusa-16 para afianzar el ritmo y la entonación. Se equivocan en el ritmo de los c. 11 y 13. Se les corrige de forma cantada, se les explica que se trata de síncopas y se les hace repetir. Mejoran. Siguen con problemas de afinación en los c. 14 (*fis*) y 15. Se les corrige de forma cantada.
- Se pide a los tenores segundos que canten los c. 9 con anacrusa-16. Marcan con el pie. Se les explica que en vez de hacerlo, deberían contar y atender al gesto de dirección. Muestran dificultades en la realización del ritmo de los compases 11 y 14, pero se les corrige de forma cantada mientras entonan.
- Se pide a toda la cuerda de tenores que interprete los c. 9 con anacrusa-16. Entonan bien y realizan el ritmo de manera correcta, pero tienen dificultades de entonación en los c. 14-15. Se les ayuda con el piano y se les hace que repitan. El tenor primero vuelve a fallar en el c. 14. Se le canta el fragmento y, acto seguido, se pide al tenor que lo cante solo. Afina. Para asegurar estos dos compases (14-15), se pide al tenor primero y a los tenores segundos que los repitan. Se les vuelve a corregir con la ayuda del piano. Realizan el fragmento mejor, pero no con la precisión requerida. Por falta de tiempo, no se profundiza más en el problema, pero seguirá trabajándose más adelante.
- Se pide a los barítonos que realicen los c. 9 con anacrusa-16. Aceleran el *tempo*, se les corrige y empiezan de nuevo. Aunque muestran inseguridad en el ritmo del c. 15, se autocorrigen e interpretan el fragmento de forma correcta.
- Se pide a los barítonos y al bajo que interpreten los c. 9 con anacrusa-16 (puesto que el bajo repite la misma nota hasta el c. 14). A partir del c. 14 seguirá sólo el bajo. Empiezan a cantar (no están juntos en la entrada), pero los barítonos no paran en el c. 14 y desafinan. Se les explica el problema, se toca el fragmento al piano y se repiten los compases 14 y 15 con el bajo y los barítonos.
- En los mismos compases (c. 9 con anacrusa-16) y en un *tempo* lento, a los bajos, se les añaden los tenores. Los coristas muestran dificultades en la afinación de la línea armónica y se desajustan rítmicamente en los compases 14-15. Para que se

den cuenta de la dificultad del fragmento, se hace un análisis de los acordes que forman la línea armónica. Se explica a los alumnos que la única manera de afinar el fragmento es escucharse mutuamente. Se tocan al piano los acordes en un *tempo* lento, para que los coristas los puedan escuchar con detención. A continuación, se hace repetir a los hombres los c. 14-15 en un *tempo* muy lento. Les cuesta estar juntos. Para ayudarles, se les pide que atiendan al gesto de dirección. El tenor primero desafina. Se le explica dónde ha desafinado (*d4* del c. 14), se le corrige al piano y se le hace cantar los mismos compases con los barítonos. Como resultado mejora la afinación.

- Se pide a todos los hombres que canten los compases 14-15. Afinan, pero los barítonos no realizan el fragmento con seguridad. Se les explica el problema.
- Esta vez se empieza por el c. 13 con anacrusa con todos los hombres. Les resulta difícil realizar el ritmo del compás 13. Se les enseña por imitación (“hablándolo”). En los c. 14- 15 el ritmo se descuadra. Repiten desde el c. 13 con anacrusa hasta el c. 16. Uno de los barítonos va más rápido que el resto (se le corrige), pero los demás realizan el fragmento a *tempo* y juntos.
- Puesto que la parte de las mujeres en los c. 9 con anacrusa-12 no conlleva dificultades, se pide a las sopranos y a las altos que lean el fragmento juntas. Efectivamente, entonan de forma correcta y siguen leyendo. En el c. 14 se equivocan. Por ello se pide sólo a las sopranos que canten los compases 14-16. Les cuesta realizar el ritmo del c. 15. Para facilitar la ejecución rítmica se les enseña por imitación (“hablando” el ritmo) y se les hace interpretar el ritmo con palmas. Luego, se cantan estos dos compases. La ejecución rítmica mejora. A continuación se pide a las altos que canten los c. 14-15. El fragmento está bien afinado y rítmicamente correcto .
- Se unen las sopranos con las altos en los compases 13 con anacrusa-16. Las coristas entonan de forma correcta, pero, para mejorar el equilibrio, se les pide que hagan audible la segunda mayor que se forma entre sopranos y altos en el c. 14. Mejoran el equilibrio.
- Todo el coro interpreta los c. 9 con anacrusa-16. Los compases 14-15 no están afinados correctamente. Por ello se pide al coro que los repita. El tenor primero se equivoca en el c. 13. Además, el c. 14 no está afinado de forma adecuada. Por esto, se pide al coro que interprete los c. 13 con anacrusa-16. Esta vez las

- sopranos se desajustan rítmicamente y cantan en el c. 14 dos negras en vez de negra y blanca. Se les explica lo ocurrido y lo corrigen.
- Se pide al coro que realice los c. 9 con anacrusa-16 para la casilla de segunda. Tanto la entonación como el ritmo están interpretados de forma correcta. Se consigue un buen equilibrio. El único problema es que en el c. 14 el *fis4* del tenor primero está desafinado. No se insiste más, puesto que el tenor primero está solo y no se encuentra bien (infección de garganta)
 - Se sigue con la lectura de los c. 17 con anacrusa-24 por parte de las sopranos primeras. Se equivocan en el ritmo de los c. 19-20. Se les pide que se concentren. Al repetir el fragmento, la realización tanto del ritmo como de la entonación, mejora.
 - Las sopranos segundas leen el mismo fragmento (c. 17 con anacrusa-24). Lo realizan de forma correcta.
 - Se unen las sopranos primeras con las sopranos segundas en los c. 17 con anacrusa-24. Entonan de forma relativamente correcta, pero no son precisas en la realización de la célula corchea negra con puntillo en el c. 23. Se las corrige de forma cantada.
 - Las altos leen el mismo fragmento (c. 17 con anacrusa-24). Se equivocan en la entonación del *fis4* en los c. 17, 21 y 23. Se las corrige de forma cantada y se les indica que se trata de la misma nota.
 - Las sopranos y las altos leen el mismo fragmento (c. 17 con anacrusa-24). El *fis4* de las altos en el c. 21 no está afinado. Se corrige a las coristas de forma cantada y se toca al piano el acorde que se forma entre las tres voces. Acto seguido, se hace repetir a las coristas la tercera mayor *d4- fis4*. La afinación mejora.
 - Se pide a los tenores que lean los c. 17 con anacrusa-24. Se les indica que el *d4* del c. 23 no está afinado correctamente (está un poco “bajo”).
 - Los bajos leen el mismo fragmento (c. 17 con anacrusa-24). Se equivocan en la entonación del c. 23. Repiten a partir del c. 21 y mejoran la afinación.
 - Se explica a todo el coro que en esta parte de la obra, se trata de *llamada-respuesta*, técnica típica en el canto africano. Los coristas comentan que se han dado cuenta.
 - Los tenores y los bajos leen los c. 17 con anacrusa-24. Aparecen dificultades rítmicas en el c. 23, donde el ritmo de la corchea negra con puntillo se desajusta.

- Se les corrige (de forma cantada y mediante palmadas) y mejoran la ejecución rítmica.
- Todo el coro canta los compases c. 17 con anacrusa-24. Las sopranos no están seguras en la entrada y por esto se ve afectada la emisión. Se las corrige de forma cantada. En el c. 19 los tenores segundos se equivocan en la entonación. Se evidencia a la persona que se ha equivocado y se le corrige (la docente toca el fragmento al piano y lo canta). Otro de los problemas que aparecen se relaciona con la emisión de las altos, causada por la mala postura corporal. Para resolver el problema, se corrige la posición postural de las altos. Todos empiezan a cantar los c. 17 con anacrusa-24. Esta vez la realización del fragmento, tanto rítmicamente como de entonación, es correcta.
 - Se empieza a leer la *Coda* por las sopranos. Se equivocan en el c. 27. Les cuesta realizar el ritmo sincopado (se soluciona haciendo que lo ejecuten con palmas) y la entonación de la tercera menor *h4-d5* (se soluciona por imitación: la docente canta, las coristas repiten). Al solucionar los problemas mencionados, las alumnas se equivocan en el paso *e5-g5* (c. 27- 28). Se toca la línea de estos dos compases, para que se den cuenta de que se trata de un giro pentatónico. Como resultado, mejoran la afinación.
 - A partir del c. 29 siguen sólo las sopranos primeras. Se equivocan en la quinta disminuida del c. 30. Para corregir el problema se les recuerda que este intervalo ha formado parte de la vocalización. Se les explica de qué intervalo se trata y hacia dónde resuelve. Acto seguido, se les canta el intervalo. Las coristas repiten y mejoran. A las sopranos segundas y a los tenores se les pide que presten atención, puesto que todos ellos van a tener que enfrentarse al mismo intervalo. Las sopranos primeras lo cantan y lo afinan. Acto seguido, se equivocan en la tercera menor *e5-g5* del c. 31. Para ayudarlas, se les pide que se acuerden del *g5* que acaban de cantar en el compás anterior y se toca al piano el fragmento. Vuelven a cantar los c. 29-32 (se les propone que canten el fragmento una octava más grave para evitar problemas de emisión, relacionados con el hecho de que las alumnas con poca técnica vocal fueren la voz en las notas agudas, pero prefieren cantarlo en la octava original). La entonación mejora.
 - Las sopranos segundas leen los compases c. 27-32. Algunas se equivocan en la segunda aumentada, en los compases 29-30 (*c5-dis5*). Se les explica que se trata

- de una segunda aumentada y se les dice que piensen en su resolución. Acto seguido, se equivocan en la quinta disminuida del c. 30. Se las corrige de forma cantada y con la ayuda del piano.
- La sopranos leen los compases 27-32. Están rítmicamente desajustadas. Además, las sopranos segundas, se equivocan en el c. 31. Por eso se hace que todas las sopranos repitan desde el c. 29. Las sopranos segundas vuelven a equivocarse en el mismo sitio. Se les pide que lo canten solas. Mejoran la afinación.
 - Se pide a las altos que realicen la *Coda*. Se equivocan en el *f4* del c. 27 (lo cantan con un sostenido) y en el tritono *f4-h4* del mismo compás. Para solucionar el problema se les indica que se fijen en que las sopranos realizan la misma nota en el tiempo anterior. Como resultado la afinación mejora. A pesar de ello, en el c. 28 cantan *f4* en vez de *fi4s*. Se les explica que se vuelve a la escala diatónica y se las corrige de forma cantada y con la ayuda del piano. Mejoran, pero se equivocan en el c. 31, en la cuarta *h4-e5*. Se les explica que se trata de una cuarta y no de una quinta y se toca el intervalo al piano. Corrigen la realización de la cuarta.
 - Se unen las sopranos y las altos a partir del c. 25. Entonan de forma correcta, pero se equivocan en el ritmo sincopado del c. 27. Se les enseña por imitación (a través de palmas). Repiten el fragmento y, esta vez, sí realizan el ritmo correcto. La entonación y el ritmo están interpretados adecuadamente hasta el final de la obra. El único problema es que las sopranos segundas vuelven a equivocarse en la entonación del c. 31. Se toca el compás al piano. Se empieza en el c. 29 y se canta hasta el final sin calderones. Esta vez, tanto la entonación como el ritmo son correctos.
 - Los tenores leen la *Coda*. Empiezan en un *tempo* más rápido del que se les marca. Se les corrige pidiéndoles que sigan el gesto de dirección. Algunos se equivocan en el c. 27 (*h3-d4-f4*). Se les corrige de forma cantada, se explica que se trata de un arpeggio disminuido y se toca al piano. Se les explica también que el movimiento de segundas del c. 28, es igual que en los c. 4-5. Se empieza por el c. 14 y la afinación mejora, pero se nota inseguridad en la ejecución de la quinta disminuida del 30. Se corrige a los coristas de forma cantada y con la ayuda del piano. Como los últimos tres acordes no están seguros, se afianzan realizando los calderones indicados en la partitura y con la ayuda del piano.

- Los bajos leen la *Coda*. La entonan de manera correcta. Para los miembros de la cuerda que tienen dudas en el c. 28, se explica que se trata del mismo movimiento que en los c. 4-5 interpretan los altos.
- Los tenores y bajos cantan la *Coda*. Aceleran el *tempo* y se les corrige.
- La *Coda* es, finalmente, interpretada por todos. Antes de empezar, se les pide que se sienten en el borde de las sillas para tener un mejor apoyo a la hora de cantar. La entonación es correcta hasta el c. 27, donde se equivocan los tenores y los sopranos. Se pide a estas dos cuerdas que repitan los c. 27-28. Mejoran la afinación.
- Se empieza de nuevo por la *Coda*, pidiéndole al coro que siga el gesto de dirección y que no acelere el *tempo*. La interpretación es correcta.
- Todo el coro empieza la obra *Da Capo*. La realización tanto del ritmo como de entonación, es correcta. También se consigue un buen equilibrio. Uno de los problemas es que el *fis4*, en el c. 14, está desafinado (no se insiste más, el tenor no llega a la nota). La siguiente carencia es que las sopranos segundas desajustan el ritmo en el c. 14. Para solucionar el problema se indica cuál de las sopranos se ha equivocado para aumentar su concentración y autoescucha y se vuelve a repetir desde el c. 9 con anacrusa. Esta vez el ritmo está ajustado. El siguiente problema aparece en el c. 17, donde las sopranos primeras se equivocan. Se las corrige con el piano y se hace que canten el fragmento solas. Afinan. Luego, se empieza de nuevo desde el c. 15 (todos). El coro afina y realiza el ritmo de forma correcta. Las cuerdas están equilibradas. La siguiente dificultad es el enlace c. 24-25. Para mejorar la interpretación, se toca el enlace al piano y se vuelve a empezar desde el c. 21 con anacrusa. La realización del enlace mejora, pero las sopranos se equivocan en el ritmo del c. 27. Se las corrige con la ayuda del piano. Se vuelve a empezar desde el inicio de la *Coda*. La interpretación es correcta. Se produce un desajuste rítmico en las notas que llevan calderones, pero el tiempo del ensayo se acaba.

Resultados:

- La obra está leída en solfeo. Se han conseguido unas correctas entonación y ejecución rítmica. Aunque no ha sido objetivo de este ensayo, el coro ha conseguido un buen equilibrio entre las voces.

4º ENSAYO (21. 04. 2010)

Objetivos:

- Afianzar la línea de las sopranos segundas en los c. 29-32.
- Desarrollar mayores contrastes dinámicos.
- Mejorar la dicción.
- Mostrar en las cuerdas femeninas, el carácter que exigen los c. 17-18 y 21-22.
- Continuar el trabajo de prosodia, fraseo, emisión, empaste y equilibrio.

Observación y registro:

- Se empieza por el repaso de los fragmentos que presentaron problemas en el ensayo anterior. Se pide a las sopranos segundas que interpreten los c. 29-32. Se las ayuda con el piano. El sonido no tiene calidad, está “aplastado”. Para solucionar el problema, se pide a las coristas que repitan el mismo fragmento con la boca más abierta y con una postura corporal adecuada (están con las piernas cruzadas). Al repetir el c. 29 se les para, porque la vocal “e” está “abierta” (“plenty”). Se les enseña cuál sería la postura vocal para una mejor emisión del sonido. Vuelven a empezar. Paran en el c. 30, porque no pueden afinar la quinta disminuida *e5-eis4*. Se las corrige, recordándoles que deberían pensar en la resolución del intervalo y se tocan al piano la quinta disminuida y la segunda menor que la sigue. Mejoran la afinación del intervalo, pero pronuncian de forma incorrecta la palabra “enough”. Se las corrige (la docente pronuncia la palabra, para que las sopranos puedan recordarla).
- Se añaden las sopranos primeras y se vuelve a empezar en el c. 29. La línea armónica está afinada, pero se para en el c. 30, porque algunas de las sopranos segundas siguen dudando en la entonación de la quinta disminuida. Para ayudarlas, la docente toca el fragmento al piano y lo canta. Se detecta donde está el error, se evidencia a la soprano que se ha equivado y se le pide que cante el intervalo sola. Luego, todas las sopranos segundas repiten la quinta disminuida. La afinación mejora.
- Se añaden los altos. Así, todas las mujeres cantan el mismo fragmento (c. 29-32). Se para en el c. 30, porque el acorde disminuido del cuarto tiempo del

compás está desafinado. Para solucionar el problema y detectar posibles errores de afinación en los compases 31-32, se pide a las mujeres que canten los mismos compases fuera del contexto rítmico. Antes de empezar, se toca al piano toda la secuencia de acordes. Así se detecta que los acordes problemáticos son el acorde disminuido al final del c. 30 (*g4-ais4-cis5*) y los acordes que coinciden con los calderones del c. 31 (*c5-e5-g5*, *c5-fis5-a5*). Para afinar el acorde del tercer tiempo del compás, se explica a las mujeres que se trata de un acorde mayor y se les ayuda a afinarlo con el piano. La afinación mejora. Se detecta que el último acorde del c. 31 está desafinado, porque las sopranos segundas dudan en la nota de su línea. Para solucionar el problema, se toca al piano, para las sopranos segundas, su línea melódica en los compases 31 y 32 y se les hace que la repitan. Mejoran la afinación.

- Se retoma desde el penúltimo compás, pero, esta vez, cantan todas las mujeres. La afinación es correcta.
- Se añaden los hombres, empezando por el c. 29, en un *tempo* más lento (para que todos se puedan escuchar y la afinación se afiance). Las cuerdas masculinas encuentran dificultades en la realización del fragmento. Para ayudarles, se les pide que canten los c. 29-32 solos, sin las voces femeninas. El compás que menos afinado suena es el c. 30, donde figuran alteraciones ajenas a la tonalidad. Para afianzarlo, se toca el compás al piano y se pide a los hombres que lo repitan. Luego se continúa hasta el final del espiritual. La línea armónica está más afinada, aunque la emisión de los tenores es mejorable (el sonido es nasal y “gritado”).
- Se pide a todo el coro que interprete el fragmento (c. 29-32) en dinámica *piano*, para mejorar la emisión en los tenores y para conseguir empaste y equilibrio entre las voces. La realización de la entonación es correcta. Se logra un buen equilibrio. El problema que se detecta es que los bajos desafinan la penúltima nota. Se les corrige con la ayuda del piano.
- Se pide a los hombres que canten la parte *B* (c. 9 con anacrusa-16). La realización de la afinación y el ritmo es correcta, pero los tenores suenan como si les costara demasiado realizar los agudos y no están empastados. Para solucionar el problema, se les pide que empasten mejor. Al cantar el fragmento nuevamente, mejoran el empaste, pero los barítonos y los bajos tardan en entrar

- después de la respiración en el c. 14. Para mejorar la entrada, se les pide que hagan la respiración más corta.
- Se pide a todo el coro que interprete los c. 9 con anacrusa-16. Previamente, se recuerda a los coristas la dinámica y se pide a las mujeres que las *respuestas* que realicen sean cortas y precisas. El coro canta el fragmento de forma correcta, pero en el c. 14 las mujeres empeoran la emisión (el sonido es “blanco”), como si el compás las cogiera por sorpresa. Se explica a las cuerdas femeninas que la articulación y la emisión en los compases 10 y 12, están muy logradas y que, para que consigan la misma calidad de emisión en el c. 14, deberían cantar con la posición de la “o” (“no”), no “blanquear” el sonido. El otro problema que se percibe se relaciona con las cuerdas de los hombres, que cantan sin carácter y pronuncian de forma inadecuada “reason” (pronuncian /o/ en vez de /ə/). Para mejorar la dicción, la docente les enseña cómo pronunciar la palabra y especialmente la vocal /ə/. Los alumnos repiten y mejoran. Además, se les pide más carácter al cantar, recordándoles de qué trata la letra del fragmento.
 - Todo el coro vuelve a empezar -esta vez en un *tempo* más rápido- en el c. 9 con anacrusa para llegar al c. 16. El coro logra acercarse más al carácter del fragmento. Los problemas que se perciben son los siguientes: por un lado, al pretender destacar, las altas “abren” el sonido y, por otro lado, los coristas no interpretan correctamente las articulaciones en el c. 16b. Para resolver los problemas, se explica a las altas que se necesita un sonido “pequeño”, pero “redondo”. Además, se recuerda a las altas, los tenores primeros y a los barítonos que en la casilla de segunda, tienen que hacer cambio de articulación (*tenutos*) y se les enseña como realizarlo (la profesora les canta el c. 16b). Acto seguido, se pide a las altas que ejecuten el c. 16b. Lo interpretan de forma correcta, pero sin el debido carácter. Se les recuerda el significado del texto del compás (“no quiero morir”) y consiguen mejorar el sonido. Luego, se pide a los hombres que canten el mismo compás junto a las altas. Todos consiguen un sonido adecuado, relacionado con el carácter deseado. La única carencia que se percibe es la desafinación en la cuerda de los tenores. Se les corrige con la ayuda del piano. La afinación mejora.
 - Acto seguido, se pide a las mujeres que interpreten los compases c. 17 con anacrusa-18. Están afinadas, pero el sonido de las altas es “blanco”. Para mejorar la emisión se les enseña cómo conseguir un sonido más “redondo”,

manteniendo la postura de “oh” y no bajándola en “heav’n”. Al repetir solas el compás, las altas mejoran la emisión. Se añaden las demás mujeres. Las vocales son más homogéneas, pero la dicción no está muy lograda. Además, las coristas no transmiten el carácter deseado. Para mejorar la interpretación, se pide a todas las mujeres que articulen más (se les enseña cómo hacerlo y se les indica que deberían exagerar la articulación) y que canten con incertidumbre (la que transmite el verso) y con ganas.

- Se pide a todo el coro que realice los compases 17 con anacrusa-24. El carácter de los compases anteriormente trabajados (17 con anacrusa-18) ha mejorado. Se para, porque las mujeres no pronuncian de forma correcta el texto de la segunda llamada (c. 21 con anacrusa-22). Para ayudarlas, la docente les lee el texto según la prosodia y les recuerda la traducción de la letra hasta el final de la obra. Vuelven a cantar el fragmento (17 con anacrusa-24) con la dinámica indicada. Mejoran la pronunciación. El problema que se percibe es que al cantar la segunda letra, en el c. 21 con anacrusa (entre la anacrusa y el primer acorde del compás) las sopranos segundas desafinan. Para ayudarlas, se toca el enlace al piano. Además, en “trials” las mujeres “abren” el sonido. Se les enseña cómo mejorar la emisión (la docente canta como ejemplo los c. 21 con anacrusa-22). Al repetir estos dos compases, las mujeres cantan con un sonido más homogéneo, pero se percibe un nuevo problema: los bajos dudan en la entonación de los c. 19-20 y 23-24. Para mejorar la afinación, se les tocan los compases al piano y se repasa su parte. La afinación mejora.
- Se pide a todo el coro que empiece a cantar en el c. 17 con anacrusa para llegar al c. 24 con la dinámica indicada. Se recuerda a los coristas esta última (1ª vez *piano-mf*, 2ª vez *mp-forte*) y además, se les pide un *tempo* más rápido y una correcta dicción. La interpretación es adecuada, por lo tanto se pide al coro que siga cantando hasta el final del espiritual. Se realiza el fragmento de forma apropiada. El único problema que se percibe es que algunos de los bajos y de los tenores dudan en la afinación de los c. 27-32. Por ello, se pide a las cuerdas masculinas que repitan la *Coda* (c. 25-32). Afinan mejor, pero el sonido de los tenores carece de calidad (está “gritado”). Se les pide que tengan cuidado con la emisión.

- Antes de que todo el coro empiece a cantar desde la parte *B* de la obra (c. 9 con anacrusa), se repasan los c. 21 con anacrusa-24 (segunda vez) por la pronunciación del texto por parte de las mujeres. La pronunciación ha mejorado.
- Se vuelve al trabajo de las partes *B* y *C* (c. 9 con anacrusa-24). Se pide previamente a los coristas que acentúen “my” (pronombre al que se da mucha importancia en el género del espiritual negro) en los compases 19 y 23, ya que la palabra “Lord” se acentúa naturalmente por la métrica musical (coincide con el primer tiempo del compás). La frase “Oh, my Lord” se les declama y luego se les enseña de forma cantada. Para que consigan adentrarse más en el carácter de la obra y sentir el juego *llamada-respuesta*, imaginándose que están en una iglesia afroamericana, se pide a los coristas que se levanten y que se coloquen las mujeres frente a los hombres. Se empieza desde el c. 9 con anacrusa. El coro afina de forma correcta, pero se para en el c. 18, porque al cantar la palabra “die” (c. 16a, 16b), los alumnos “abren” la /a/. Para mejorar la emisión se les explica el problema y se les indica que deberían mantener la postura vocal de la “u” (“wouldn’t”, “to”). Se les enseña cómo hacerlo. Se aprovecha la pausa para explicar a las mujeres que al entrar en el c. 17, no consiguen el contraste dinámico indicado por el arreglista. Para mejorar la realización de la dinámica, se propone a las sopranos y las altos que piensen en la incertidumbre (“Oh, heav’ns so high and I’m so low”) y que canten en *piano*. Además, las altos “abren” el sonido en el c. 14. Se les pide cuidado.
- Se vuelve a empezar en el c. 9 con anacrusa (segunda letra). Se para en el c. 20, porque los hombres “abren” la vocal /a/ (“my”) en el c. 19. Para mejorar la emisión, se les pide que mantengan la postura de la vocal “o” de “oh”. Se aprovecha la pausa para pedir a las mujeres que articulen más al pronunciar el texto.
- Se vuelve a empezar en el c. 17 con anacrusa (primera letra). Los hombres cantan con una mejor emisión, pero se para en el c. 20, porque las mujeres pronuncian /seis/ en vez de /sez/ (“says”). Se las corrige (la profesora les recuerda la pronunciación correcta y les pide que la anoten en la partitura).
- Acto seguido se vuelve a empezar en el c. 17 con anacrusa para llegar al final del espiritual. La interpretación está lograda y con el debido carácter.
- Antes de interpretar la obra *Da Capo*, se pide a los tenores que canten los c. 6-8 para asegurar el salto de quinta disminuida en el c. 6. Para facilitar la realización

del fragmento, se toca al piano la línea de los tenores en los compases mencionados. Los tenores afinan, pero pronuncian “seat” y “sit” de la misma forma. La profesora les recuerda la diferencia que tienen que hacer al articular ambas palabras. Vuelven a cantar el fragmento y mejoran la dicción.

- Se pide a todo el coro que interprete la obra *Da Capo*. Antes de empezar, se recuerdan a los coristas las palabras que deberían destacar en la parte A (“Plénty good room! Plénty good room! / Plénty good room ín my Fáther’s kingdom / Plénty good room! Plénty good room! / So chóose your seat and sít dówn.”). También se les pide que transmitan el carácter de la obra (alegría). Aunque todavía se trabaja en un *tempo* más lento que el *tempo* que se pretende conseguir, el coro interpreta la obra de forma adecuada respetando la dinámica y la prosodia indicadas y acercándose cada vez más al carácter del espiritual. Al final del ensayo se repasan los últimos dos compases con anacrusa sólo con los bajos, porque estos últimos tienen dudas. Mejoran la afinación.

Resultados:

- Se ha afianzado la línea de las sopranos segundas en los c. 29-32, pero aun así éstas siguen dudando en varios lugares de la obra.
- Se han conseguido mayores contrastes dinámicos.
- Se ha mejorado la dicción.
- Se ha conseguido más carácter en la interpretación de las mujeres (c. 17-18, 21-22).
- Se han mejorado la prosodia, el fraseo, la emisión (aunque queda trabajo con las vocales que el coro “abre”), el empaste y el equilibrio.

5º ENSAYO 28. 04. 2010

Objetivos:

- Afianzar el enlace de los compases 16-17.
- Mejorar el contraste dinámico entre los compases 16-17.
- Mejorar la dicción.

- Mejorar la emisión de la cuerda de tenores.
- Continuar el trabajo de fraseo, emisión y empaste.
- Aproximarse más al *tempo* y al carácter de la obra.

Observación y registro:

- Este día la docente presenta problemas de afonía, así que los ejemplos no se cantan, sino que se dan con la ayuda del piano, mientras que las correcciones, que normalmente se hacen de forma hablada, se escriben en la pizarra.
- Se empieza repasando la voz de las sopranos segundas en los compases 29-32, puesto que la afinación de la cuerda en estos compases fue uno de los objetivos del ensayo anterior y una de las sopranos que suelen desafinar y cuya voz es bastante potente, faltó la última vez. Efectivamente, la entonación de la línea mencionada cuesta. Para conseguir la correcta afinación del fragmento, se ayuda a las sopranos segundas con el piano. Acto seguido, se les pide que repitan los mismos compases *a capella*. La afinación mejora.
- Se añaden las sopranos primeras y se repasan los mismos compases (c. 29-32) en un *tempo* lento para que las coristas se escuchen y así afinen mejor los intervalos armónicos. Afinan correctamente. Acto seguido, se añade la cuerda de las altos. Esta vez las sopranos segundas desafinan la segunda menor (*h4-c5*) del c. 29. Para afinarla, se les ayuda con el piano. A pesar de esta carencia, la línea armónica del fragmento está afinada adecuadamente.
- Acto seguido, se pide a los hombres que canten los mismos compases (c. 29-32). Los interpretan de forma correcta.
- Se pide a todo el coro que realice el mismo fragmento (c. 29-32). En el c. 29 los tenores y los bajos se retrasan. Se les enseña el *tempo* y se les pide que estén más atentos al gesto de dirección. Como resultado mejoran la interpretación de la agógica. La afinación y el empaste del coro en este fragmento son los adecuados.
- Se pide a los alumnos que empiecen a cantar en el c. 15 (como segunda vez) para afianzar el enlace entre los compases 16-17. Se les pide que estén atentos y que realicen el contraste dinámico entre los compases 16 y 17. Empiezan a cantar, pero están desajustados rítmicamente. Con la ayuda del piano se les enseña el *tempo*. A pesar de ello, no se soluciona el desajuste rítmico. Para

ayudar a los coristas, se les enseña el ritmo mediante palmas en el *tempo* en el que tienen que cantar el fragmento. Mejoran la interpretación, pero la emisión de “ready” no es la adecuada. Se les corrige, recordándoles en la pizarra que la “e” debe ser “redonda”.

- Para mejorar la emisión se hace repetir a los coristas desde el c. 15 (esta vez para seguir y poder realizar el enlace entre los c. 16-17). Se para en el c. 24. El enlace (c. 16-17) está afinado, pero las mujeres no hacen el cambio dinámico, no articulan las palabras de forma correcta, ni cantan con intencionalidad. Para solucionar los problemas, a las sopranos y las altos se les explica qué es lo que ha fallado y se les enseña al piano qué palabras tienen que subrayar (“I’m”, “room” en el c. 18 y “here” y “room” en el c. 22). Se empieza de nuevo desde el c. 15 para llegar al c. 24. Tanto la dinámica como el fraseo mejoran.
- Acto seguido, se pide a los coristas que realicen la obra *Da Capo*. Se les pide que canten según la prosodia, subrayando las palabras indicadas en un *tempo* más rápido. Estas últimas se recuerdan a través del piano. Además, en la pizarra se escriben las palabras “in”, “Father’s”, “choose” acentuadas. La interpretación mejora, pero no se oye el acento sobre “choose”. Se propone a los alumnos que den un golpe con el pie al cantar “choose” y “Father’s” para sentir así los acentos. Luego, se les pide que vuelvan a cantar el fragmento sin el golpe. Como resultado la interpretación de la prosodia mejora.
- Se sigue, empezando en el c. 9 con anacrusa. Se para en el c. 16, porque los tenores primeros no llegan al agudo del c. 14. Para ayudarles, se toca al piano su línea melódica (c. 14) y ellos la repiten.
- Se vuelve a empezar en el mismo sitio para llegar al final de la obra. Se para en el penúltimo compás para que los alumnos no fuercen la voz, realizando los agudos. El problema que se percibe en la *Coda* está relacionado con la agógica. Los coristas no están atentos al gesto de dirección y por eso no realizan los calderones con su exacta duración. Para facilitar la realización de los cambios en la agógica en los compases 30-32, se pide a los alumnos que atiendan al gesto de dirección, y se tocan al piano los c. 29-32.
- Se empieza en el c. 29. Esta vez los alumnos respetan los calderones, pero alargan las notas que no llevan *fermatas* (c. 30-31). Se les explica el problema en la pizarra. Además, se les pide el *crescendo* que el arreglista indica en la partitura (c. 29).

- Vuelven a cantar los compases 29-32, respetando tanto la agógica como la dinámica.
- Se pide al coro que interprete el espiritual *Da Capo*. Previamente se le pide que realice la obra en un *tempo* más rápido. No todo el coro está atento al gesto de dirección. Puesto que en este *tempo* ya hay que dirigir a 2 y no todos los alumnos se dan cuenta del cambio, se les enseña el *tempo* al piano. Los coristas interpretan la obra de forma adecuada, pero se para en el c. 17, porque los tenores no están seguros en los c. 9 con anacrusa-16 (dos de ellos faltaron en los últimos dos ensayos). Por ello se repasa la línea de los tenores primeros y segundos en los compases mencionados. Como resultado la afinación mejora.
- Se pide al coro que realice la pieza *Da Capo*. Antes de empezar, se enseña a los coristas el *tempo* con el gesto de dirección y al piano. La interpretación de la obra está lograda.

Resultados:

- Se ha afianzado el enlace de los c. 16-17. Aun así, las sopranos segundas siguen mostrando dudas de afinación en los compases 17-22.
- Se ha conseguido un mayor contraste dinámico entre los compases 16-17, aunque habría que seguir trabajándolo.
- La dicción ha mejorado, pero los coristas siguen pronunciando de forma incorrecta “reason” (hombres en el c. 11), “ready” (sopranos segundas en el c. 15) y “enough” (mujeres en el c. 18).
- Se ha conseguido más “redondez” en las vocales.
- Los tenores han mejorado la emisión, pero, puesto que la cuerda no se encontraba al completo, no podemos considerar el objetivo como logrado, lo que nos obligará a volver a prestarle atención en los próximos ensayos.
- Han mejorado el fraseo, la emisión y el empaste.
- Se ha logrado una aproximación mayor al *tempo* y al carácter de la obra en relación al último ensayo.

7º ENSAYO (12. 05. 2010)

Objetivos:

- Conseguir mayores contrastes dinámicos, prestando especial atención al enlace c. 16-17.
- Subrayar con mayor intención las palabras clave.
- Mejorar la pronunciación de la palabra “reason”.
- Aumentar la concentración del alumnado de cara al concierto mediante la grabación de una versión completa de la obra, donde se eviten los errores.

Observación y registro:

- Se empieza preguntándoles a los tenores y los bajos cuáles son las palabras importantes en la parte *B* de la obra (c. 9 con anacrusa-16). Responden que son “backslider”, “tell”, “reason”, “call” y “wouldn””. Se les recuerda la pronunciación de la palabra “reason” por la vocal /ə/.
- Se pide al coro que empiece a cantar en el c. 9 con anacrusa. Se para en el c. 12, porque los hombres no subrayan “backslider”. Para mejorar la interpretación, se explica a las cuerdas masculinas que la palabra mencionada debería subrayarse más. Se aprovecha la pausa para pedirle a todo el coro una postura corporal adecuada.
- Vuelven a empezar en el c. 9 con anacrusa para llegar al c. 16. Realizan la parte *B* de forma adecuada, pero tienden a ralentizar. Se les pide que repitan el fragmento en un *tempo* más rápido para aproximarse al *tempo* original.
- Se empieza en el c. 9 con anacrusa. Los alumnos cantan a *tempo* y realizan la parte de forma correcta, pero se para en el c. 16b, porque no interpretan los *tenutos* en este mismo compás. Se les recuerda cómo hacerlos (la docente canta el compás).
- Se vuelve a empezar en el c. 9 con anacrusa (para la casilla de segunda). Se para en el c. 20 (segunda vez), porque las mujeres están rítmicamente desajustadas en los compases 17 con anacrusa-24. Se les explica el problema y se les pide que se concentren.

- Se pide al coro que empiece a cantar en el c. 17 con anacrusa. Se para en el c. 20, porque los hombres cantan “Oh, my Lord” en *forte* en vez de en *mf*. Se les recuerda que en la primera aparición de la *respuesta*, la dinámica indicada por el arreglista es *mf*.
- Vuelven a empezar en el c. 17, pero se para de nuevo -esta vez en el c. 18-, porque la emisión en las altos es bastante mejorable (cantan con sonido “blanco”). Para mejorarla, la profesora canta como ejemplo los c. 17 con anacrusa-18 y explica a las coristas que las vocales deberían ser homogéneas. Las mujeres repiten el fragmento y, esta vez, la emisión del sonido mejora y la cuerda está empastada. Se añaden las sopranos. Al cantar todas las mujeres juntas, algunas de las sopranos segundas desafinan la segunda mayor *g4-a4* (c. 17 con anacrusa), queriendo “irse” con las sopranos primeras. Para afianzar la afinación, se pide a las sopranos segundas y a las altos que canten el fragmento (c. 17 con anacrusa-18) solas. La afinación mejora. Acto seguido, se añaden las sopranos primeras. Se pide a las sopranos segundas que se concentren en su propia línea melódica. La afinación del fragmento es correcta. Antes de seguir con el trabajo, se pide a las mujeres que tengan cuidado con la pronunciación de “low”, porque algunas de las coristas pronuncian la palabra como “blow”.
- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 17 con anacrusa para llegar al final del espiritual. La interpretación es correcta, aunque el coro debería subrayar más los contrastes dinámicos. Además, al final de la obra (c. 31-32), los coristas omiten las respiraciones indicada entre las *fermatas*. Para solucionar este último problema, se les recuerda que deben atender al gesto de dirección y respirar entre las *fermatas*. Otra de las carencias se relaciona con la articulación de las mujeres en los c. 17 con anacrusa-24. Para mejorarla, se pide a las alumnas que articulen el fragmento una vez de forma exagerada (la profesora da el ejemplo y las mujeres repiten).
- El espiritual se repite a partir del c. 17 con anacrusa hasta el final de la pieza. Se explica al coro que esta repetición se hace para conseguir más contrastes dinámicos y mejor dicción en las mujeres (c. 17 con anacrusa-24). La interpretación mejora, pero al final de la obra, los coristas no cortan juntos. Se les pide que atiendan al gesto de dirección. Además, aunque la dicción ha mejorado, las altos deberían articular todavía más. Se les pide que articulen en

los c. 17 con anacrusa-24 como si se tratara de un mensaje de mucha importancia.

- Se procede a la grabación de la obra. El coro está de pie. Antes de empezar, se recuerdan las palabras clave y se les pide que canten con el debido carácter. Se hacen dos tomas. En general, la interpretación de la obra es correcta. El coro canta con el carácter deseado, subrayando las palabras clave. Los coristas realizan los contrastes dinámicos y articulan de forma correcta.
- Las únicas carencias que se perciben en la primera toma, se relacionan con la desafinación del *fis4* por parte de los tenores primeros (c. 14) y la pronunciación incorrecta de “reason” por parte de los tenores y los bajos (c. 11).
- Antes de empezar la segunda toma, se pide más carácter a los hombres y se recuerda a todo el coro que tiene que cantar con alegría. En esta toma el conjunto canta con más carácter y los tenores primeros afinan mejor el *fis4* del c. 14. Los problemas que se perciben son los siguientes:
 - Al inicio de la obra los coristas no entran juntos.
 - Algún miembro de los tenores segundos se equivoca en los c. 6-7.
 - Las mujeres se retrasan en la entrada del c. 14, pero entran juntas.
 - La pronunciación de “reason” por parte de los tenores y los bajos (c. 11) sigue siendo incorrecta.
 - El pronombre “my” (c. 19 y 23) en el primer texto debería acentuarse más.

Todos estos problemas se comentarán al coro en la vocalización antes del concierto.

Resultados:

- Se han conseguido mayores contrastes dinámicos en los c. 16-17 y en los demás fragmentos que lo requieren.
- Se ha hecho un buen trabajo relacionado con la prosodia de la obra. El coro destaca con más claridad las palabras clave.

- La pronunciación de “reason” sigue causando dificultades. Aunque al repetir la palabra declamándola los hombres se acercan a la pronunciación correcta, al cantarla, no son capaces de pronunciar la vocal /ə/.
- Se ha aumentado la concentración del alumnado de cara al concierto mediante la grabación de una versión completa de la obra.

b. “WADE IN THE WATER” (arreglo de J. Karai)

1^{er} ENSAYO (9. 12. 2009)

Objetivos:

- Leer la obra en solfeo con unas correctas entonación y ejecución rítmica.

Observación y registro:

- Se reparte entre los alumnos la partitura de la obra y se presenta el espiritual. Se les pregunta si conocen este arreglo. Contestan que no lo saben. Se les habla sobre el arreglista József Karai y sobre su importancia. Luego se añade que “Wade in the Water” pertenece a un ciclo llamado *Twelve Spirituals* y que está editado en 1978, en Budapest. Se les comenta que la letra de la obra trata del bautismo y, a continuación, se lee la traducción del texto. Se explica que según Thurman, hay una relación directa entre la letra del espiritual y la curación de los enfermos que esperan el movimiento del agua en el lago Betesda, hecho descrito en el Capítulo 5 del Evangelio según Juan (Thurman, 1975a: 89-90). A continuación se les lee este fragmento del Evangelio.
- Se empieza a leer la obra en solfeo con los bajos, que cantan el tema del espiritual. Los coristas realizan los compases 1-6. Entonan de manera correcta. El problema que se percibe está relacionado con la alternancia de las dos notas en el c. 4. Para solucionarlo, la docente les enseña la entonación correcta y les propone que realicen un *tenuto* en la primera nota (a3) de la última célula del compás. Los bajos repiten el c. 4. La afinación mejora considerablemente.

- Se pide a las sopranos que interpreten los c. 5-12. Empiezan en un *tempo* lento. Se las corrige. Mejoran y entonan correctamente los compases señalados.
- Se pide a los altos que realicen los mismos compases (c. 5-12). Entonan correctamente.
- Se sigue con los tenores en los c. 7-12. Los entonan de forma adecuada.
- A continuación se pide a los bajos que realicen los c. 8-11. Entonan correctamente, pero no “llegan” con facilidad al *f*² (c. 10), aunque en la vocalización se ha tenido en cuenta la tesitura que exige la obra. La segunda vez interpretan la nota de forma correcta.
- Se pide a los bajos y a los tenores que realicen la pieza desde el principio hasta la casilla de primera. Se para en el c. 2, porque los bajos dudan en la entonación de las dos últimas células (dos semicorcheas corchea). Se les canta el fragmento con la entonación correcta. Empiezan desde el comienzo y mejoran. Las dos cuerdas realizan el fragmento hasta la casilla de primera de forma adecuada.
- Se pide a las mujeres que realicen los c. 5-12. Entonan correctamente, pero por miedo a equivocarse, no encajan el ritmo de forma adecuada. Se les explica el problema y se les pide que busquen un mejor ajuste rítmico. Empiezan, pero el ritmo les sigue costando. Entonces se les pide que “hablen” estos compases con el esqueleto rítmico escrito y la sílaba “tu”. Después de hacerlo, vuelven a entonar el fragmento. La interpretación rítmica mejora.
- Se pide a todo el coro que cante las partes *A* y *B* del espiritual hasta la casilla de primera (c. 1-12). La interpretación tanto rítmica como de entonación es correcta.
- Se empieza con la lectura de la parte *B'*. Se pide a las sopranos que realicen los c. 14 con anacrusa-17. El problema que se percibe consiste en que las coristas no miden correctamente la síncopa en el c. 14. La profesora les “habla” el ritmo realizando palmadas sobre cada parte fuerte del compás. Lo repiten de forma cantada, imitando a la docente, y consiguen una mejor ejecución rítmica. Aun así, no precisan el ritmo del c. 16. La profesora se lo enseña de forma cantada. Vuelven a cantar los c. 14 con anacrusa-17. La entonación no es del todo correcta, pero la ejecución rítmica mejora.
- Se pasa al trabajo con los altos en los c. 14 con anacrusa-17. Al entonar, las coristas acortan la anacrusa y no miden adecuadamente el tresillo del c. 14. Se les enseña por imitación (la profesora canta el tresillo). Además, no afinan la

cuarta disminuida (c. 14-15). Se les toca al piano el intervalo y las coristas lo repiten. Otro problema de los que aparecen se relaciona con el *es4* que las alumnas cantan como *e4* (c. 16). Se les indica que cojan la nota de los bajos (aparece en el tiempo anterior). Vuelven a empezar y, una vez más, les cuesta “arrancar” rítmicamente. Se las corrige. Vuelven a empezar, pero desafinan el *fis4* (c. 14). Se les explica que deberían pensar la segunda menor como un intervalo más “estrecho” que la segunda mayor que han cantado con anterioridad. Al repetir, afinan. A pesar de ello, el *b4* (c. 15) sigue desafinado. Para solucionar el problema se les pide que al cantar abran más la boca, ya que la desafinación es una consecuencia de la mala postura vocal y de la incorrecta emisión.

- Se pide a los tenores que realicen los c. 14 con anacrusa-17. Al empezar a cantar acortan la anacrusa. Se les corrige y mejoran. Afinan de forma correcta.
- Acto seguido, se pide a los bajos que realicen los mismos compases (14 con anacrusa-17). También acortan la anacrusa. Entonan de forma adecuada, pero desafinan el *es3* del c. 16. Para solucionar el problema se les pide que no dejen “bajar” la afinación del *e4* que aparece antes. Se repite y como resultado de la corrección, la afinación mejora.
- Se unen las altos con los bajos (c. 14 con anacrusa-17). Estos últimos entonan correctamente, pero el *g4* de las altos (c. 16) está “alto” y el *es4* está cantado como si fuera *e4*. La profesora corrige los errores de forma cantada y con la ayuda del piano. Las altos repiten el compás junto a los bajos y esta vez afinan mejor.
- Se unen las sopranos con los tenores (c. 14 con anacrusa-19). Entonan correctamente. El ritmo también está realizado de forma adecuada.
- Se sigue con el trabajo de los bajos y los tenores en los c. 14 con anacrusa-17. Se para en el c. 14, porque ambas cuerdas están rítmicamente desajustadas. Se les corrige con la ayuda del piano. Al repetir, las cuerdas están más ajustadas. La afinación es correcta.
- Se pide a todo el coro que interprete los c. 14 con anacrusa-21. El problema que aparece se relaciona con el hecho de que no hay un buen equilibrio, porque no se oyen los pasajes difíciles en las altos. Para solucionarlo, se toca al piano la cuarta disminuida (c. 14-15). Se comenta a las altos que el resto de su línea está interpretado correctamente. Otra de las carencias está relacionada con el *tempo*.

A los coristas les cuesta coger un mismo *tempo* y por esta razón el ritmo en el c. 14 con anacrusa se desajusta. Se les corrige, diciéndoles que todos tienen que cantar con el *tempo* que marca el gesto de dirección. Al repetir el fragmento, hay un mejor equilibrio en el coro.

- Se sigue con la lectura de la preculminación de la obra. Se empieza por las sopranos, c. 21. El problema que se percibe consiste en que las sopranos segundas cantan un *b4* en vez de *h4*. Se las corrige con la ayuda del piano. Al repetir afinan la nota adecuadamente, pero están rítmicamente desajustadas. Para solucionar el problema, se les toca al piano el compás. Aun así, el problema permanece. Entonces se las hace “hablar” el ritmo. Después se canta y la ejecución rítmica mejora, aunque algunas de las sopranos segundas siguen dudando en la afinación del *h4*. Se les pide que estén atentas en esta parte del compás.
- Se pasa al trabajo con las altos en el mismo compás (c. 21). Entonan correctamente, pero se produce un ligero desajuste rítmico. Se les pide cuidado y al repetir el compás, el ritmo mejora.
- En este mismo compás, las sopranos se unen con las altos. Aunque la mayor parte de la entonación es correcta, las sopranos segundas siguen estando inseguras.
- A las mujeres se les añaden los tenores y se les pide que interpreten el c. 21. El problema que aparece consiste en que la octava entre los tenores y sopranos segundas no está afinada. Por ello se les pide que repitan el fragmento sólo los tenores y las sopranos segundas. Ahora, sí logran la afinación del intervalo.
- Se pide a los bajos y a los barítonos que canten la última parte del c. 21, explicándoles cómo coger las notas. Lo hacen de forma correcta. Luego todos los hombres cantan el mismo compás. Está afinado, aunque el *h3* en tenores está un poco “alto”.
- Se pide a todo el coro que realice los compases 21-22. Se para en la entrada, porque la emisión sonora no es la adecuada, las mujeres no preparan la primera nota. Se las corrige, pidiéndoles que canten con una postura vocal apropiada. Mejoran la postura y al cantar, afinan. Luego se empieza desde la anacrusa del c. 21. Todo el coro entona de forma correcta.

- Se pide a las sopranos que realicen los compases 23-25. Entonan correctamente. Se les explica que la emisión no es la adecuada, pero que ésto se va a trabajar más adelante.
- Se pide a los tenores que interpreten los c. 21-27. Entonan correctamente.
- Se pide a todo el coro que realice los c. 21 con anacrusa-27. La afinación y el ritmo están bien interpretados. El coro está equilibrado.
- Se empieza a leer desde el c. 27, explicando al coro que en esta sección de la obra, se van a realizar juegos de imitación. Se comienza por el juego imitativo entre bajos y altos en los c. 27-35. En general afinan y realizan la imitación de forma correcta. El problema que aparece es la cuarta justa en el c. 33, donde las altos cantan *a4* en vez de *b4*. Se las corrige a la vez que están cantando y luego se les explica el error de forma cantada.
- Se pasa al trabajo con las sopranos en los c. 27-36. Se para en el c. 30, porque no son capaces de entonar la síncopa. Se les pide que canten por separado. Se empieza por la soprano primera. Ella entona correctamente hasta el c. 30, pero en este mismo compás le cuesta la ejecución rítmica de la negra ligada a la síncopa (c. 29-30). Se le enseña por imitación, la docente canta y la soprano repite. Así, la corista mejora el ritmo y sigue entonando hasta el c. 36. Al cantar las sopranos segundas, se equivocan en el sitio análogo en el c. 33. Se las corrige y se les enseña por imitación (la docente les canta el compás y se lo toca al piano). También se percibe un problema de entonación en el c. 34-35, donde las coristas no realizan el *e5*. Para solucionar el problema se les explica que deberían retener la nota en la mente desde el compás anterior, donde la interpretan las sopranos primeras. Se repite desde el c. 27, esta vez cantan las sopranos primeras y segundas. Se vuelven a equivocar en el c. 33. Para ayudarlas, se les vuelve a corregir (a través del canto y del piano). Repiten el compás y mejoran la interpretación.
- Se pide a los tenores (primeros y segundos) que interpreten los c. 28-36. En general, la entonación es correcta.
- En los c. 27-36, a los tenores se les añaden las sopranos. El problema que se percibe consiste en que las cuerdas están rítmicamente desajustadas. Una de las razones es que en el c. 30 los tenores ralentizan el *tempo*. Se les corrige explicándoles el problema, y se vuelve a repetir desde el c. 27 con las sopranos.

La interpretación mejora, aunque la afinación de las sopranos en el c. 33 aún puede perfeccionarse.

- Se unen los tenores y los bajos desde el mismo compás (c. 27-36).
- Por último, se unen las sopranos y las altos en los c. 27-36. Las altos no afinan correctamente el *b4* del c. 35, por lo tanto se les hace que lo repitan. Mejoran la entonación.
- Se pide a todo el coro que interprete los c. 27-37. Se le indica que el objetivo consiste en que todos se escuchen mutuamente. El problema que aparece es que ni a las altos ni a las sopranos segundas (c. 28) se las oye lo suficiente y que las cuerdas están rítmicamente desajustadas. Para mejorar el equilibrio, se explica a las sopranos segundas que aunque el fragmento esté en la tesitura baja, tiene que oírse.
- Para poder terminar la lectura de la obra se pasa al trabajo de los últimos cuatro compases (c. 36-39). Primero los entonan la soprano primera y las sopranos segundas por separado, luego juntas. El problema que aparece consiste en que las sopranos segundas, al leer el fragmento por primera vez, cantan en el c. 37 *cis5* en vez de *c5*. Al unirse con la soprano primera, afinan de forma correcta.
- Se pide a las altos que interpreten los mismos compases (c. 36-39). El problema que se percibe es que las coristas tienen dificultades en la entonación del movimiento de semitonos (c. 36-37). Se las corrige y se les ayuda con el piano. Para mejorar la entonación tanto melódica como armónica, se explica a las altos y a las sopranos que se trata de dos acordes disminuidos (que han formado parte de la vocalización) seguidos por un acorde perfecto. Se tocan los acordes al piano. Luego los cantan todas las mujeres. El resultado de la corrección es una afinación mejor.
- Se pide a los tenores que interpreten los c. 36-39. Entonan correctamente, pero les cuesta estar juntos.
- Se pide a los bajos que realicen el mismo fragmento (c. 36-39). Interpretan de forma correcta tanto la entonación como el ritmo.
- Acto seguido, se pide a todos los hombres que interpreten los c. 36-39. Interpretan de forma correcta tanto la entonación como el ritmo.
- Se pide a todo el coro que interprete el mismo fragmento (c. 36-39). Está afinado, pero se produce desajuste en el ritmo. Al repetir el fragmento, los coristas prestan más atención y lo ejecutan correctamente.

- Como el alumno elegido para cantar la parte solista -avisado con dos semanas de antelación- comunica, justo antes de empezar el ensayo, que no se sabe la parte solista y que no quiere cantarla, se pide a otro de los coristas que le sustituya cantando la parte del barítono. Los problemas que aparecen se relacionan con el ritmo del c. 10 y con el hecho de que el solista “estrecha” los tresillos. Como le cuesta leer el fragmento, lo estudia por imitación (la profesora lo canta y lo toca al piano).
- Se pide a todo el coro que realice la obra *Da Capo* junto al solista. La interpretación rítmica y de entonación son correctas. El primer problema se presenta al inicio de la parte *B'*, donde al coro le cuesta realizar el enlace de los c. 13-14. Para solucionarlo se afianza el enlace entre las partes *B* y *B'*. Se toca éste al piano y luego, se pide a los alumnos que empiecen por la anacrusa del c. 14. Se sigue hasta el c. 21. Se para, porque las sopranos segundas tienen dificultades para entonar el *h4*. Se avisa a los coristas de que todas las cuerdas no se oyen por igual (las altas son la cuerda más débil). Una vez hecha la observación, se repite desde el compás 14 con anacrusa y se consigue un mejor equilibrio. Se para en el c. 35, porque las sopranos están desajustadas rítmicamente (por las síncopas en los c. 30 y 33). Se empieza desde el c. 27, pero los coristas se desajustan al inicio. Para solucionar el problema, la docente explica que éste se ha producido porque las sopranos empiezan junto con los bajos, en vez de empezar dos tiempos después, tal y como indica la partitura. A la vuelta, el conjunto suena mejor, aunque no todo está ajustado rítmicamente. Por ello se vuelve al c. 34. Al repetir, la interpretación del ritmo mejora.

Resultados:

- La obra se ha leído en solfeo.
- Se ha conseguido una correcta afinación (satisfactoria para un primer ensayo).
- El ritmo se ha trabajado pero, en la última parte de la obra, los fragmentos con síncopas no están del todo ajustados.

2º ENSAYO (16 de diciembre del 2009)

Objetivos:

- Interpretar la obra con las respiraciones correctas.
- Realizar las síncopas con exactitud rítmica.
- Equilibrar el sonido entre las cuerdas de sopranos y altos.
- Realizar el espiritual con una adecuada emisión sonora y un buen empaste con la ayuda de la sílaba “lu”, buscando un acercamiento al carácter de la obra.
- Declamar el texto con el ritmo en las partes rítmicamente difíciles de la obra para facilitar la unión entre la letra y la música.
- Interpretar la obra, uniendo la letra con la música.

Observación y registro:

- Se pide al coro que interprete la obra en solfeo para verificar la afinación conseguida en el ensayo anterior. El primer problema que aparece es que, al inicio del espiritual, los bajos no realizan la altura exacta del *d3*. Para solucionarlo, se explica a los alumnos que la nota tiene que estar afinada y se toca al piano. Corrigen la afinación. El siguiente problema consiste en que las mujeres entran en el c. 5 en un *tempo* más lento que los bajos. Se les recuerda que este problema ya había aparecido en el ensayo anterior. Para ayudarlas, se les canta el compás anterior en el *tempo* deseado y, esta vez, entran con el *tempo*, fijándose en el gesto de dirección. Aunque el *tempo* es el correcto, la emisión no es de mucha calidad (el sonido es “blanco”). Se indica a los coristas que, a pesar de que la emisión no es el objetivo principal en esta primera lectura (todavía lo que más interesa son la afinación y el ritmo), no deberían acomodarse porque aunque la tesitura sea cómoda, hay que buscar un sonido “redondo”.
- Se vuelve a empezar desde el c. 6 con anacrusa. La afinación es correcta, pero las cuerdas no van juntas rítmicamente. Se para en el c. 12 y se les explica que tienen que estar todos juntos cantando con el mismo *tempo*.
- Se empieza el espiritual desde el inicio. Los coristas interpretan correctamente tanto la entonación como el ritmo, pero al repetir la parte *A* de la obra, los bajos

empiezan a ralentizar el *tempo* en el c. 1 (se les corrige en el acto de la interpretación, prestan atención al gesto y mejoran). Además, desafinan el *d4* del c. 2. Para solucionar el problema se les explica que esto es un error de emisión y que, para evitarlo, deberían empezar la obra con la postura del *d4*, no del *d3*. Al repetir el tema de la obra, la emisión mejora y el *d4* está más afinado. El problema que aparece está relacionado con el ritmo en el c. 4. Se explica a los bajos que para que las semicorcheas tengan la misma duración, habrá que poner un ligero *tenuto* sobre el *a3* del último tiempo del compás y, si hace falta, también sobre el *a3* del grupo de las cuatro semicorcheas. A continuación, la docente canta el compás con los *tenutos* y advierte a la cuerda que éstos no deberían convertirse en acentos. Luego, a modo de ejemplo, el fragmento se toca al piano.

- Se repite el c. 4 (el ritmo es correcto) y todo el coro sigue hasta la casilla de primera. Se indica a los tenores que han destacado muy bien el *b3* del c. 8 (nota muy importante para el cambio armónico). La única carencia consiste en que no se percibe la disonancia entre las altos y las sopranos en el cuarto tiempo de este mismo compás, porque el *d4* de las altos no se oye con claridad. Para ayudar a las altos, se les explica que deberían atreverse a cantar la nota y se toca al piano la disonancia que debe oírse. Asimismo, se les indica que si la disonancia no se oye, la armonía va a perder mucho, puesto que gran parte del espiritual se basa en el acorde de tónica y cada acorde diferente aporta algo nuevo. Acto seguido, las mujeres repiten el c. 8 y obtienen un buen resultado.
- Todo el coro empieza desde el c. 8 para llegar al c. 12. La interpretación del fragmento es correcta. Se explica a los alumnos que se pretende seguir. Se les advierte de que hay un cambio en la agógica (*più mosso*) y que, por lo tanto, hay que tener mucho cuidado con la realización de los tresillos del c. 14.
- Todo el coro empieza en el c. 13 para seguir con la parte *B'*. Se para en el c. 14, porque al cambiar el *tempo*, los coristas no miden bien los tresillos y no están juntos. Para facilitar la realización del enlace entre los compases 13 y 14, la docente explica que a pesar de que el *tempo* del c. 14 es más rápido, los tresillos no deberían estrecharse (sino que, al revés, tienen que ser “anchos”) y que los coristas deben apoyarse en la primera nota de cada uno de los tresillos. Acto seguido, la profesora declama el ritmo de los c. 14 con anacrusa-17. El coro lo repite “hablando” con la sílaba “tu”. La ejecución mejora. Luego, se pide a los

alumnos que hagan lo mismo en solfeo (sin emplear la dinámica escrita). Realizan el fragmento con el ritmo correcto, pero ralentizan el *tempo*. Se les pide que no lo hagan y, como resultado, la interpretación mejora. Se para, porque aparece un problema nuevo. Se explica a los alumnos que a la docente le gustaría trabajar por semifrases, pero que es necesario parar para corregir la entonación en línea de las altos. Las notas *g4-fis4* (c. 14) se oyen sólo en una de las altos (se la felicita por ello), mientras que las notas del c. 15 no están afinadas. Para mejorar la afinación se pide a las altos que canten al fragmento solas con la ayuda del piano. Se presta especial atención al c. 15, que la docente canta varias veces hasta que las altos logran afinar.

- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 14 y que cante hasta el final del c. 20. Antes de empezar, se pide a los coristas equilibrio, porque las voces de los cantantes destacan, mientras que los demás miembros del conjunto no se atreven a cantar. El equilibrio mejora, pero no se oye el *es4* de las altos en el c. 16. Para solucionar el problema, se toca al piano la línea armónica que se crea entre las altos y los bajos, ya que la nota mencionada aparece antes en la línea de estos últimos. Luego, se pide a las altos que canten el compás junto a los bajos. Tras la realización del fragmento se nota una mejoría en la cuerda femenina, pero los bajos desafinan el *es3*. Para solucionar el problema, se les explica que no deberían dejar “caer” la nota anterior, el *e3*. Así, el *es3* se afinaría también. Los bajos repiten el fragmento y, esta vez, las notas están afinadas. Acto seguido se añaden las altos. El fragmento ya está afinado.
- Todo el coro empieza a cantar en el c. 14 con anacrusa para llegar al c. 22. Aparecen los siguientes problemas: los bajos anticipan la anacrusa del c. 18 (se les corrige en el acto de la interpretación) y todo el coro desafina en el último tiempo del c. 21 (por falta de seguridad de los tenores y de las sopranos segundas en la entonación del *h*). Se les indica que este problema ya se había solucionado en el ensayo anterior y se hace a los hombres repetir los compases 21 con anacrusa-22. Al repetir el fragmento, mejoran (aunque el *h3* en tenores sigue estando un poco “bajo”). Para facilitar su realización, se tocan al piano primero, la altura correcta de la nota y, luego, todo el acorde. Al repetir el fragmento, los coristas mejoran la afinación. A continuación se pide a las mujeres que repitan los mismos compases (previamente se toca el acorde al piano). Al cantar el fragmento, las mujeres afinan correctamente. Para evitar la

- desafinación y para conseguir un buen equilibrio entre las voces, se pide a las sopranos y a los altos que canten el c. 21 en *forte*.
- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 21 con anacrusa. La afinación y el ritmo son correctos, pero las sopranos no entran a *tempo* en el c. 23 (se les corrige en el acto de la interpretación) y dejan de cantar en el c. 30. Para solucionar el problema, se pide a las sopranos y a los altos que empiecen a cantar en el c. 27. Se les apoya con el piano. La realización del fragmento es correcta, pero en el c. 33 las sopranos no miden bien la síncopa y se pierden. Para ayudarlas se les pide que canten solas desde el c. 27 (reforzándolas con el piano). Vuelven a dejar de cantar en el c. 33. Entonces se les toca al piano sólo el c. 33 y ellas lo repiten. La ejecución rítmica mejora considerablemente.
 - Se pide a los altos que canten solas desde el c. 27. Se para en el c. 34, porque en la última parte del compás anterior cantan g^3 en vez de f^3 . Para mejorar la afinación, se les explica el problema y se toca al piano el intervalo de cuarta justa (b^4-f^4). Después se les hace cantar $f-b-f-a$, insistiendo en el intervalo de cuarta. Al volver a cantar los compases 33-34, los altos afinan mejor y continúan hasta el final del espiritual. La entonación mejora.
 - Acto seguido, se añaden, a los altos, las sopranos y ambas cuerdas empiezan a cantar en el c. 27 para llegar al compás 36. Está bastante afinado y rítmicamente correcto hasta el c. 33, donde las sopranos segundas se equivocan en la afinación, mientras que las sopranos primeras acortan la primera negra. Para solucionar los problemas se vuelve a tocar al piano el compás 33 y se les hace cantarlo en *pp*, primero, sólo sopranos (mejoran), luego, con altos. Cuando las sopranos y los altos cantan juntas, las sopranos muestran dudas en el salto $d^5 f^5-b^4 d^5$ del c. 33. Se repite y, al final, la afinación mejora.
 - Se pide a todo el coro que empiece en el c. 27 para llegar al final de la obra. Las mujeres y los bajos empiezan a cantar juntos. Se les corrige y se les pide que presten atención a su entrada que se halla en el tercer y no en el primer tiempo del compás. Se empieza de nuevo. Las mujeres están atentas y la afinación mejora. El único problema que aparece se relaciona con la agógica, el *ritardando* al final de la obra. Se percibe un desajuste rítmico en los compases 38 con anacrusa-39. Para mejorar el cambio agógico se pide a los coristas que se fijen mejor en el gesto de dirección. Acto seguido, repiten los c. 36-39. La realización del ritmo y del cambio agógico mejora.

- Se indican los lugares de respiración en toda la obra.
- Con el objetivo de conseguir una emisión acertada y un buen empaste, se pide a todo el coro que cante la obra con “lu” (a razón de una sílaba por nota). Se hace notar a los coristas que tienen que cantar la obra sin dinámica, pero con carácter. Se añade que, dicho carácter, debe ser melancólico pero que, aparte de la melancolía y de la tristeza, los personajes representados tienen esperanza y firmeza en la fe. A continuación se recuerda a los coristas el significado de la letra y se les comenta que la pieza es una *sorrow song* (“canción de la tristeza”).
- Todos empiezan *Da Capo*. En general, la afinación y el ritmo son correctos. Se intenta no parar, pero los coristas no logran realizar de forma adecuada el enlace hacia el compás 14 y el ritmo se deshace. Se para en el c. 15 para volver a comenzar desde la anacrusa del c. 14, reforzando el enlace. (Se aprovecha la pausa para indicar a las sopranos que no han cantado de manera audible la nota g^4 del c. 11). El ritmo mejora, pero en el c. 21, las sopranos segundas vuelven a desafinar la nota h^4 . Además, en el c. 21, las mujeres no cantan con carácter. Se les explica que en este momento, ellas contestan a los hombres en el diálogo de los compases 21 con anacrusa-22. Para mejorar la afinación de la nota h^4 , se hace cantar solas a las sopranos el c. 21, ayudándolas con el piano. Aun así, la nota sigue siendo “baja”. Entonces, se pide a las sopranos segundas que, después de escuchar el intervalo de tercera menor (d^5-h^4) cantado por la docente, lo canten solas. Al repetir afinan mejor.
- Todo el coro empieza en el c. 21 con anacrusa. Logran un buen carácter, pero se para en el c. 30, porque las sopranos van continuamente variando la velocidad (ralentizan y aceleran) y no realizan los cambios agógicos, puesto que no atienden al gesto de dirección. Para ayudarlas, se les pide que canten solas desde el c. 27. Esta vez sí siguen el gesto y van con el *tempo*.
- Todos vuelven a empezar en el c. 27. Previamente se les pide el carácter anteriormente conseguido e intencionalidad. Se para en el c. 34, porque las sopranos se desajustan rítmicamente en el compás anterior y, como consecuencia, se pierden. Para solucionar el problema, la docente vuelve a tocar el compás al piano y pide a las sopranos primeras que repitan los compases 31-33. Las coristas se “saltan” el c. 33 y pasan directamente al c. 34. Se les pide concentración y se les canta el c. 33. Esta vez lo entonan correctamente, pero se equivocan en la realización de la síncopa. Para que mejoren el ritmo, la

- profesora realiza el c. 33 con palmas. Las alumnas repiten el compás cantándolo, apoyadas por el piano y luego *a capella*. El ritmo y la entonación mejoran.
- Para afianzar los c. 27-34 se pide a las sopranos segundas que los interpreten. Lo hacen de forma adecuada.
 - Se añaden las sopranos primeras y, así, toda la cuerda canta los mismos compases. Aunque llegan al c. 34, las sopranos segundas desafinan el c. 33 y el *g4* del c. 30. Como queda poco tiempo del ensayo, la solución de estos problemas se deja para el próxima clase.
 - Se pide a todo el coro que empiece en el c. 27 para llegar al final de la obra. La afinación, el ritmo y los cambios agógicos se realizan de forma correcta.
 - Acto seguido, la profesora lee el texto y pide al coro que pronuncie la palabra “baptized”, puesto que esta última no es de fácil pronunciación. Los alumnos la realizan de forma correcta.
 - Todo el coro realiza el tema en *parlato* con el ritmo indicado en la partitura. Los coristas muestran problemas con la pronunciación de “water and be baptized” en el c. 4 (primero se equivocan los hombres, luego, las mujeres). Las palabras no son difíciles de pronunciar, pero la articulación se complica por el ritmo del compás. Para ayudarles, la profesora declama el texto de este fragmento en un *tempo* más lento. Ellos lo repiten varias veces y, al final, el problema se soluciona. Acto seguido, se indica a los coristas que deberían pronunciar la “d” de “wade” como una “d” y no como una “t”, aunque les resulte difícil. Se les explica que en el caso contrario, el verbo “caminar” se convertiría en “esperar”. Para que la pronunciación de la consonante sea más cómoda, se indica a los coristas que peguen la “d” a la “i” de “in” /wei din/. Se les enseña cómo hacerlo. La profesora pronuncia el texto del tema de la obra con el ritmo y los alumnos lo repiten. Los coristas pronuncian “wade” de forma correcta, pero a veces se despistan y vuelven a pronunciar la palabra con “t”.
 - A continuación, se pasa a la declamación de los c. 14 con anacrusa-22 con el ritmo correspondiente. Antes de empezar, la profesora declama a los coristas el texto tal y como deberían pronunciarlo. El primer problema se relaciona con la ejecución del tresillo. Para solucionarlo, se explica a los alumnos que deberían pensar en la esdrújula “plátano”. Vuelven a declamar el compás y su realización mejora. La siguiente dificultad es la pronunciación de las palabras “reason” (La “schwa” /ə/ les cuesta mucho. Para conseguir pronunciarla, se les pide decir

“the” y se les enseña cómo hacerlo. Como consecuencia, se soluciona), “call” y “should” (se solucionan por imitación). Las sopranos tienen dificultades también para unir “ready to (die)” con el ritmo de la célula dos semicorcheas corchea en el c. 17. El problema se soluciona a través de la ejecución del ritmo con palmas por parte de la docente y mediante la imitación (la profesora declama el texto y el coro lo repite). Los compases 14 con anacrusa-20 se repiten hasta que se logra una pronunciación más correcta y uniforme.

- Antes de empezar el trabajo de unión del texto con la música, se explica a los coristas que el arreglista consigue una extraordinaria relación entre ambos (texto y música). En primer lugar, Karai da mucha importancia al verbo “wade”. En todo momento esta palabra aparece en la notas *d* y *a*. En el c. 28, cuando Karai empieza a emplear la imitación, “wade” aparece también sobre la nota *f*, de modo que completa el acorde de tónica. En el c. 37, se desarrolla la palabra “wade” sobre la nota *c*, completando el acorde de T con séptima. En segundo lugar, podemos observar que en el primer compás, sobre las palabras “wade in the water”, Karai describe el movimiento físico de caminar por el agua, a través de la alternancia de dos notas (*d3*, *f3*) a una distancia de tercera menor. Hay que señalar también la transcripción del verbo “go down” en música, a través del movimiento descendente en el c. 2. Otro hecho interesante es la aparición de la palabra “water” al final del tema (c. 4), donde, mediante la alternancia de las notas *a3* y *g3* a una distancia de segunda mayor y en la célula rítmica de cuatro semicorcheas, se imitan las olas del agua. Es todavía más interesante la visión global de los compases 4 y 5 que se basan en la mencionada alternancia entre las notas *a3* y *g3* (con la excepción de las últimas dos notas de la frase). A través de las segundas menores, la acumulación de semicorcheas y los intervalos descendentes sobre la palabra “baptized”, se da sensación del movimiento del agua y del creyente que se va a bautizar -al final cubierto por el agua-. Esta sensación es reforzada a través de la dinámica (doble regulador en el movimiento de las olas, *decrescendo* en el momento en que el creyente se sumerge en el agua). A continuación se comenta a los alumnos que Karai construye una preculminación muy significativa contrastando la expresión “ready to die” con “wade in the water” y que, mientras la primera expresión empieza con un acento, va en unísono y su dirección es descendente terminando con la palabra “die”, “wade in the water” termina en el acorde de T de Sol

mayor que podría significar la gloria de la vida obtenida a través del bautizo frente a la muerte. La exclamación “oh” sobre el mismo acorde que las mujeres, dinámica *mf*, *decrescendo*, *piano* y *ritardando*, indica una reflexión por parte del personaje. Podríamos relacionar la textura del espiritual a partir del c. 27, donde empieza un importante movimiento imitativo entre las cuerdas, con la imagen de cómo cada uno de los fieles entra en el agua para ser bautizado.

- Acto seguido, se pide a los coristas que canten el espiritual desde el principio y que intenten acercarse al carácter de la obra, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente en cuanto a la relación texto-música. La obra se realiza *Da Capo*. El primer problema que aparece se relaciona con la incorrecta realización de las semicorcheas en el c. 4, con el texto correspondiente. Para solucionarlo, se explica a los alumnos que cantan *a3-g3-a3-g3* en vez de *a3-g3-a3-a3*. Acto seguido, se les canta el c. 4 con texto en un *tempo* lento y se les enseña la diferencia entre lo que acaban de cantar y lo que está escrito en la partitura. Tras repetir el compás lentamente, consiguen la ejecución correcta del grupo de semicorcheas. Luego, lo repiten en un *tempo* más rápido. La interpretación mejora.
- Se vuelve a empezar desde el comienzo del espiritual, pero esta vez, con el solista. Como los coristas no están prevenidos, se asustan con la entrada del solista y el compás 8 se desajusta rítmicamente. Aun así logran seguir. Se para en el c. 12. El coro está sorprendido y contento, porque la parte solista aporta mucho al espiritual. Se percibe un problema en la línea melódica del solista, que en los compases 10 con anacrusa-11 “modifica” su parte añadiendo notas que no están escritas. Para ayudarlo a recordar su parte, se le toca la melodía al piano.
- Antes de seguir, se pide a los coristas que se concentren, porque al añadir la línea del solista, en la parte rítmica del c. 8 se crea una hemiolía. Todo el coro empieza en el c. 4 para llegar, tras la repetición, al c. 13. Aparecen los siguientes problemas: los hombres vuelven a equivocarse en la línea melódica del c. 4 (la docente la canta para corregirles y ellos repiten); además, se oyen desajustes rítmicos, producidos por el hecho de que todos están escuchando al solista. Se les pide que tengan cuidado, que el coro debería atender a su propia parte y cuidar la línea armónica. Se repite a partir del c. 4 para llegar al c. 13 con la segunda letra (“backslider” en vez de “sinner”). El resultado es bueno. Esta vez todas las cuerdas están ajustadas rítmicamente.

- Se vuelve a repetir desde el c. 4 con la segunda letra para continuar. Se pide a los coristas que mejoren la emisión sonora y que vayan a *tempo*, sin ir ralentizando poco a poco. Cantan el fragmento de forma adecuada, pero se pierden en el enlace c. 13-14. Por ello se repite el enlace pero vuelven a perderse. Para solucionar el problema, se trabaja el enlace del siguiente modo: sólo bajos, luego bajos y tenores, después mujeres y, al final, todos juntos. Al cantar todo el coro, se detecta un problema de entonación en la línea melódica de las sopranos en el c. 15 (cantan *b4* en vez de *a4*) y un problema de ritmo (una de las sopranos primeras convierte el tresillo del c. 15 en síncopa y las demás sopranos la siguen). Se toca el c. 15 al piano, para que las sopranos comprueben tanto el ritmo como la entonación. Acto seguido, se les muestran las diferencias entre los errores que cometen y lo escrito en la partitura.
- Se pide a todo el coro que vuelva a empezar en el c. 13. Esta vez, los coristas cantan de forma afinada y con sentido de ritmo, aunque los tenores dudan en la afinación del *h3* en el c. 21 con anacrusa (se autocorrigen). Se para en el c. 22, porque la entrada de las mujeres en el c. 20, no tiene carácter. Se les explica que esto sucede, porque no preparan la respiración. A cambio, los hombres entran en el c. 21 con anacrusa con el carácter deseado.
- Se vuelve a empezar en el c. 21 con anacrusa. Esta vez, las mujeres preparan la respiración y entran con carácter. Se para en el c. 30, porque las sopranos vuelven a perderse. Además, se pierden en la letra del c. 26. Aun así, no se les corrige, porque el ensayo acaba.

Resultados:

- Se ha conseguido la interpretación de la obra con texto y con las respiraciones correctas.
- Se ha mejorado en cuanto a la realización rítmica, la emisión sonora, el empaste y el equilibrio.
- Los coristas se han acercado al carácter de la obra.
- Se ha conseguido un buen “encaje” entre la parte solista y la del coro.

4º ENSAYO (20. 01. 10)

Objetivos:

- Pronunciar la “d” en “wade” durante toda la obra.
- Mejorar la afinación por parte de los bajos y los altos, del c. 16.
- Mejorar el equilibrio entre las voces a partir de mejores contrastes dinámicos.
- Mejorar el equilibrio entre todas las líneas melódicas, en los compases 27-39.
- Realizar el fraseo de forma adecuada partiendo de la intencionalidad y la prosodia del texto.

Observación y registro:

- Se empieza por el c. 14 con anacrusa para llegar al c. 17. Se pide que canten sólo los bajos y los altos para verificar la afinación en estas dos cuerdas. La afinación está mejor que en el último ensayo, pero los coristas no cantan con direccionalidad. Se les recuerda que las palabras que deben subrayarse son “would”, “tell”, “reason” y “call” pero que las más importantes del fraseo son “reason” y “call”, para llegar a “wouldn’t”. Para destacar estas dos palabras, se pide a los coristas que canten toda la frase en *piano*, haciendo énfasis en “reason” y “call”. El fraseo mejora.
- Se pide lo mismo a todo el coro, que tiene que empezar en el c. 14 con anacrusa para llegar al c. 20. El problema que se percibe es que las sopranos cantan la palabra “die”, en el c. 17, con “aire”. Para solucionarlo, se les explica que esta emisión sonora no es la adecuada y se les enseña cómo tiene que sonar la palabra (se les canta el c. 17). Se propone a los coristas que piensen que el volumen no tiene por qué ser grande, puesto que la cuerda está en la tesitura baja, y se les pide que acentúen de manera exagerada la palabra “wouldn’t”. Los demás problemas se relacionan con la afinación en tenores y con el *tempo* (el coro tiende a ralentizar). Se explica todo esto a los coristas y se les pide cuidado.
- Vuelven a empezar en el c. 14 con anacrusa para llegar al c. 22. La emisión de las sopranos en el c. 17 sigue estando con “aire”. Para solucionar el problema, se les hace pensar en el carácter del pasaje (el personaje está hablando de la muerte) y se vuelve a empezar en el c. 14. La emisión mejora

considerablemente. El fragmento cantado -incluida la preculminación (c. 21 con anacrusa-22)- está muy bien afinado. Además, ya se ha conseguido un mejor equilibrio entre las voces en los compases de la preculminación. Aun así, en el c. 21 los coristas están desajustados rítmicamente, no realizan el cambio agógico (*più mosso*) y no cantan con el debido carácter. Para mejorar la realización de la agógica, se les canta el fragmento en el *tempo* indicado por el arreglista. Acto seguido, se les recuerda el significado del fragmento: la orden por parte de las mujeres y la reflexión por parte de los hombres. Como resultado, se consigue una sonoridad con el carácter deseado.

- Para afianzar el carácter conseguido, se vuelve a empezar en el c. 21. El problema que aparece se relaciona con las mujeres que no entran ni cortan a tiempo. Para solucionarlo, se les vuelve a cantar el fragmento y se les explica el gesto del corte. Se realiza varias veces a distintas velocidades y al final las mujeres siguen el gesto, cantan con el *tempo* indicado y con carácter.
- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 21 con anacrusa. En los compases 21 con anacrusa- 22 los alumnos consiguen lo que se les pidió. Todo está afinado y con los debidos carácter, dinámica y *tempo*. Para afianzarlo, se repite el fragmento, pidiendo a los bajos que acentúen más la palabra “ready” (anacrusa del c. 21). Los bajos mejoran y con ello la realización de la preculminación mejora todavía más. Se para en el c. 27, porque las mujeres pronuncian “water” como si fuese una palabra en castellano. Se les explica que deberían pronunciarla como /wo:tə/. Otro problema se percibe en el c. 26 donde las sopranos cantan a4-g4-a4-g4 en vez de a4-g4-a4-a4. Se les explica el problema y se toca y canta el compás de forma correcta. Además, hay otra dificultad: las sopranos siguen cantando “wait” en vez de “wade”. Se les recuerda que en la vocalización se ha introducido el ejercicio “way din din” con esta finalidad y se les vuelve a enseñar como pronunciar el verbo de forma correcta. Referente al carácter, se les recuerda que tienen que pensar que la muerte supone para los esclavos, la salvación, el paso a una vida mejor. A pesar de los problemas mencionados, se felicita al coro, diciéndole que la obra ya empieza a tener forma y carácter.
- Se vuelve a empezar desde el c. 21 con anacrusa para llegar al final de la pieza. La interpretación está mucho mejor en cuanto al carácter, la afinación y el equilibrio. Aun así, el equilibrio es mejorable. Para lograr un mejor equilibrio y

una mejor emisión sonora, se pide a los tenores que no “abran” el sonido en la entrada del c. 28, porque al imitar a los tenores, las sopranos también “abren” demasiado las vocales y como consecuencia se ven afectados la emisión, el empaste y el equilibrio. Por las mismas razones se pide a los tenores que realicen el *crescendo* indicado por el arreglista (c. 28) con medida, que no lleguen a un *forte* antes del c. 35. Además, se explica a las sopranos que el *forte* del c. 31 es más bien un *forte* de carácter, porque la tesitura no les permite interpretar ahí un *forte* real. Se pide más sonido a los bajos, más presencia. Se explica a todos los coristas que cada uno debe seguir su propia línea dinámica, pero que para equilibrar el conjunto, deben escucharse los unos a los otros.

- Vuelven a empezar en el c. 21 con anacrusa para llegar al final del espiritual. Se para en el c. 22, porque las mujeres no entran a tiempo. Se les pide que respiren con el gesto de dirección (en este caso con el antegesto). Vuelven a empezar y esta vez, realizan la entrada de forma correcta. Además, la interpretación por parte de todo el coro de los compases 21 con anacrusa-36, mejora. Aun así, en el c. 38 con anacrusa los tenores cantan con un volumen excesivo. Se les pide que realicen el compás de manera más coherente en relación a las demás voces, para que, de este modo, las cuatro cuerdas suenen de manera más equilibrada. Para mejorar el equilibrio de la sección entera (c. 27-39), se explica a todas las cuerdas que deberían seguir la voz a la que imitan (bajos-altos, tenores-sopranos), realizando la dinámica indicada. Además se les recuerda que el fraseo tiene que desarrollarse hacia la palabra “water” (por ejemplo bajos en el c. 28) y luego ir “recogiéndose” (la profesora les canta la frase como ejemplo).
- Para conseguir el fraseo deseado, se pide a las altos y a los bajos -que entran en imitación- que empiecen a cantar en el c. 27 en dinámica *piano* y que escuchen a la otra voz haciendo el fraseo según la prosodia -hacia “wade” y “baptized”-. Se les enseña el fraseo del tema de forma cantada y se les explica que los inicios del tema en ambas voces, deberían oírse con claridad. Se les vuelve a pedir la pronunciación de la palabra “wade” con “d”. El resultado es bastante satisfactorio. Los coristas realizan el fraseo y las imitaciones de forma correcta.
- Se pide a las sopranos y a los tenores lo anteriormente explicado, empezando por el mismo sitio (c. 27). Antes de comenzar, se les indica que anoten que el *forte* llega, realmente, en el c. 35. En los primeros compases ya se percibe que los alumnos cantan “wade” con “t” en vez de “d”. Se les corrige y mejoran la

- pronunciación, pero sólo a lo largo de unos pocos compases. El fraseo mejora considerablemente.
- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 27 para llegar al final de la obra. La finalidad es conseguir un buen equilibrio y por ello, se recuerda a los coristas que se escuchen mutuamente. Consiguen un mejor equilibrio, pero en los c. 34-35 los tenores dejan de frasear. Se pide a los estos últimos que realicen el fraseo, aunque estén en *crescendo* (la docente canta los compases con el fraseo deseado) y que escuchen la intensidad de los demás para no quedar por encima de la sonoridad general. Se vuelve a recordar a todo el coro que debe cantar la palabra “wade” con “d”.
 - Se pide a todo el conjunto que empiece en el c. 27 para llegar al final del espiritual. El equilibrio mejora. Aun así, los tenores cantan excesivamente fuerte en el c. 38. Se les explica que están afinados, pero que deben tener cuidado con el volumen del sonido.
 - Antes de que todo el coro empiece la obra desde el principio, se explica a los bajos que del carácter que aporten al tema, dependerá el carácter en las demás voces. Se les pide que canten el *d3* del c. 1 con la posición del *d4*, para que el sonido sea homogéneo y para que no se produzcan “golpes” y desafinaciones. Se les recuerda que para llegar a la intencionalidad oportuna del fraseo, hay que subrayar las palabras “water” en el c. 2, y “water” y “baptized” en los c. 4-5. Para asegurar la intencionalidad, se pide a los bajos que declamen el texto del tema, subrayando las palabras clave. Se recuerda a las mujeres que realicen los c. 5-7 con la posición adecuada para que el sonido tenga “cuerpo” y no se quede “blanco”.
 - Se empieza desde el inicio de la obra. Se para en el c. 5, porque los bajos no sostienen la tensión de la frase. El c. 3 parece “cortado”, sin conexión con los compases anteriores. Para solucionar el problema, se explica a los bajos que deberían pensar en el fraseo, en llegar a “baptized”, manteniendo la intencionalidad hasta el final del tema. Además, se les pide carácter. Se para en el c. 12. El resultado es mejor, pero se produce un desajuste rítmico, porque el solista entra en un *tempo* más lento. Para evitar que esto se produzca, se pide al solista que siga al gesto de dirección y a las mujeres que canten concentradas en su propia línea rítmica. Otro de los problemas que se perciben consiste en que los coristas no subrayan la palabra “reason” en el c. 10. Para solucionarlo, la

profesora canta a modo de ejemplo el compás mencionado. Otra de las carencias se relaciona con el hecho de que los bajos desafinan al final del c. 5. Para mejorar la afinación, se recuerda a los coristas que tienen que respirar después del c. 3, porque, al no hacerlo de esta manera, no les llega la respiración hasta el final de la frase y como consecuencia desafinan.

- Todos vuelven a empezar *Da Capo* para llegar al final de la obra. Se han conseguido buenos resultados en cuanto a la afinación, el ritmo, la dinámica, la agógica y el carácter. Los problemas que aparecen se relacionan, en primer lugar, con la pronunciación del verbo “wade”. Los coristas siguen pronunciándolo con “t”, aunque mientras cantan, se les corrige varias veces. Para mejorar la pronunciación, se les hace decir: “Way din din”, luego “Wade in the water” (ligando las primeras dos palabras de este modo: /weidin/) y acto seguido “Wade in the water and be baptized”. La pronunciación mejora. En segundo lugar, se perciben dificultades para conseguir el equilibrio antes logrado en los c. 27-39, porque las sopranos “cubren” a las altos y porque los tenores tampoco escuchan a las demás cuerdas. Para solucionar el problema se dan las siguientes indicaciones: que los tenores escuchen a las sopranos, que las sopranos escuchen a las altos (para no “cubrir” su sonido) y que las altos escuchen a los bajos -con los que entran en imitación-.
- Se pide a todos que vuelvan a interpretar la obra desde el inicio. Antes de que empiecen, se recuerda a los alumnos que la segunda letra incluye la palabra “backslider”. Para asegurar la articulación, se pide a las mujeres que pronuncien la palabra mencionada y luego que declamen la frase “I would not be backslider”. Realizan la declamación de forma correcta. Además, se les pide carácter y una adecuada pronunciación de la “d” de “wade”. Se para en el c. 12, porque el solista no realiza la obra con el *tempo* que indica el gesto de dirección (se le pide que atienda a este último), las mujeres no destacan la palabra “sinner” en el c. 7 (se les recuerda la importancia de esta palabra) y casi ningún miembro del coro pronuncia “wade” de manera correcta.
- Todos empiezan desde el principio para llegar al final de la obra. Aunque el fraseo del tema (c. 1-5) no es totalmente acertado, los tenores están más homogéneos con las demás cuerdas en el c. 38 y la interpretación de la obra, en general, está mucho más lograda.

Resultados:

- La pronunciación de la “d” en “wade” durante toda la obra sigue causando dificultades.
- Ha mejorado por parte de los bajos y las altos, la afinación del c. 16.
- Se ha logrado un mejor equilibrio entre las voces en toda la obra, partiendo de mejores contrastes dinámicos, de un buen trabajo imitativo (compases 27-39) y de la escucha atenta de los coristas.
- Se ha conseguido un mejor fraseo partiendo de la intencionalidad y la prosodia del texto.

9º ENSAYO (12. 05. 2010)

Objetivos:

- Afianzar la afinación de la parte solista.
- Mejorar la realización de los cambios agógicos.
- Realizar el tema con un color adecuado en la cuerda de los bajos.
- Mejorar la interpretación de la prosodia, insistiendo en que en la última parte de la obra, cada cuerda tiene que subrayar las palabras clave (“water” y “baptized”).
- Aumentar la concentración del alumnado de cara al concierto mediante la grabación de una versión completa de la obra, donde se eviten los errores.

Observación y registro:

- El ensayo se empieza, afianzando la parte solista. Se toca al piano la línea del barítono haciendo hincapié en la parte donde suele equivocarse. Luego, se le pide que realice el fragmento con la ayuda del piano. Puesto que el solista no pronuncia la palabra “reason” de manera adecuada, se le corrige. Al final, consigue una correcta entonación.
- Se pide a todos los miembros del coro que pronuncien la palabra “reason” y se les corrige, ya que les cuesta pronunciar la “schwa” y que pronuncian la “o” de

manera exagerada. La corrección se realiza por imitación (la docente pronuncia la palabra y los coristas la repiten). La pronunciación mejora.

- Se pasa al trabajo de la última parte de la obra, empezando por el c. 27. Antes de empezar, se pide a los alumnos que se escuchen y que respeten la prosodia, subrayando las palabras “wade” y “water”. Se pide a los tenores que tengan cuidado con el empaste y el equilibrio. Se recuerda a todo el coro que preste mucha atención al gesto de dirección, sobre todo en los momentos de cambios en la agógica. Se les pide que piensen en el *stringendo* como si de un *accelerando* se tratase.
- El coro empieza a realizar la pieza a partir del c. 27. Se para, porque varios de los coristas no saben en qué parte de la partitura deben empezar a cantar. Se aprovecha la pausa para corregir a las mujeres, ya que el sonido con el que empiezan a cantar es “blanco” y “abierto”. Para solucionar el problema, se pide a las mujeres que imiten a los bajos.
- Vuelve a empezarse en el c. 27. Se para en el c. 34 para pedir a las mujeres que subrayen las palabras “wade” y “water”.
- Vuelve a empezarse en el c. 27 para llegar al final de la obra. La interpretación es adecuada, pero los tenores destacan demasiado en los últimos dos compases. Se les explica el problema y se les pide que mejoren el empaste.
- Se pide al coro que empiece a cantar el espiritual desde el principio. Se pide al solista que salga delante del coro. Antes de empezar, se propone a los bajos que si no pueden preparar la postura del *d4* en el *d3* del c. 1, la preparen más tarde (en el *a3* del c. 2). Se para en el c. 7, porque los bajos no pronuncian la palabra “baptized” de forma correcta. Para mejorar la pronunciación, se les enseña por imitación (la docente pronuncia la palabra y los bajos la repiten).
- Se vuelve a empezar desde el comienzo. El coro consigue un sonido apropiado. Se para, porque los coristas no realizan el *ritardando* del c. 10, aunque el solista sí lo interpreta. Se felicita al coro por lograr el carácter de la obra y se le pide que atienda al gesto de dirección con más atención en los compases 10-11. Para mejorar la agógica se empieza en el c. 6 con anacrusa. Esta vez todos atienden al gesto y respetan el *ritardando* de los c. 10-11, pero se para en el c. 15, porque gran parte del coro respira en el c. 14 y entre los compases 14 y 15. Además, los coristas no respetan el *più mosso*. Para mejorar la interpretación se les pide que

- estén atentos al gesto de dirección en el enlace c. 13-14 y que respiren en el lugar indicado (c. 15).
- Se empieza en el c. 14 con anacrusa. El cambio de *tempo* en los compases 13-14 y la respiración mejoran, pero se para en el c. 20, porque las sopranos están desajustadas rítmicamente en los c. 17 con anacrusa-19. Para solucionar el problema, la docente declama el ritmo de esos compases y toca al piano la línea melódica. Se vuelve a empezar el c. 17 con anacrusa. El ejecución rítmica de las sopranos mejora, pero se para en el c. 21, porque las cuerdas de las mujeres no respetan el *più mosso* del c. 21. Para mejorar la ejecución del cambio agógico, se les “habla” el c. 20 con anacrusa.
 - Vuelven a empezar en c. 21 con anacrusa para llegar al final de la obra. La interpretación de la agógica mejora. En el último fragmento realizado (c. 21 con anacrusa-39) se logran una correcta afinación, unos buenos empaste y equilibrio y el carácter deseado.
 - Se procede a la grabación de la obra. El coro está de pie. Para que se consigan unos adecuados emisión y carácter, antes de empezar, se pide a los coristas que se imaginen que alguien ha fallecido. Se hacen dos tomas, la segunda en un *tempo* más ágil. En general la interpretación de la obra es acertada, el sonido está “redondo” y empastado. El coro canta con el carácter deseado.
 - En la primera toma se perciben los siguientes problemas:
 - El solista todavía duda en la entonación de las semicorcheas del c. 8.
 - En los compases c. 17-19 las sopranos cantan con “aire”.
 - Gran parte del coro pronuncia “reason” con “o”.
 - Aunque el coro consigue un buen carácter, para la segunda toma se le pide todavía más melancolía. En la segunda toma se percibe lo siguiente:
 - La interpretación en general es mejor.
 - Los *tempos* son mejores.
 - El solista no duda en la entonación del c. 8.
 - Las mujeres no apianan en los c. 17-19, pero cantan con mejor emisión.
 - Gran parte del coro pronuncia “reason” con “o”.

- Alguna de las altos canta un *f4* en vez de *d4* en la primera semicorchea del c. 21.

Las carencias percibidas se comentarán al coro en la vocalización antes del concierto.

Resultados:

- Se ha interpretado la parte solista con más seguridad.
- La agógica del espiritual se ha interpretado correctamente.
- Se ha conseguido el color adecuado del tema en la cuerda de los bajos.
- La interpretación de la prosodia ha mejorado.
- Se ha aumentado la concentración del alumnado de cara al concierto mediante la grabación de una versión completa de la obra.

c. “ELIJAH ROCK” (arreglo de J. Hairston)

1^{er} ENSAYO (3. 02. 2010)

Objetivos:

- Leer en solfeo, con una entonación correcta y un ritmo adecuado, la parte *A* de la obra.

Observación y registro:

- La partitura de la obra se reparte entre los alumnos. Se les explica que la pieza que se va a trabajar se llama “Elijah Rock” y se les pregunta si la conocen. Contestan que sí conocen el espiritual, pero que no saben si conocen este arreglo en particular. Se les explica que existe un arreglo muy conocido, del arreglista Moses Hogan, pero que la versión que vamos a trabajar pertenece a Jester Hairston. Acto seguido, se les habla sobre la importancia del arreglista en el campo del espiritual negro. Se menciona que por la labor de Hairston en dicho

- campo, la Universidad de Massachusetts le concede el título Doctor Honoris Causa. A continuación, se lee la traducción de la letra de la pieza.
- Dado que los coristas afirman que no conocen la expresión “Elijah Rock”, se les explica que ésta podría tener varios significados. Puesto que el texto habla de la “roca donde estuvo Moisés”, uno de los significados se refiere a la roca que golpeó Moisés y de la cual sacó agua para su pueblo y para los animales en el desierto Zin, tal y como se relata en el Libro Números (*Santa Biblia*, 2004: 211). Otro de los significados podría estar relacionado con la cueva en la que estuvo Elías y en la que Dios le habló -descrita en el Primer Libro de Reyes (*Santa Biblia*, 2004: 472)-. Estos versos nos hablan de los celos de Elías por el Señor. Se menciona que hay también otro episodio de la vida del profeta que podría relacionarse con el significado de “Elijah Rock”: en el monte Carmelo, Elías hace ver que el Señor es el verdadero Dios y mata a los 850 profetas paganos -hecho descrito en el Primer Libro de Reyes (*Santa Biblia*, 2004: 470-471)-. Se añade que la roca, podría ser también Jesucristo (de esta forma se le compara muchas veces en ambos Testamentos), cuyos discípulos ven a su Maestro en la Transfiguración hablando con Moisés y Elías, los dos personajes presentes en la letra del espiritual. Se concluye que en todos los casos mencionados, la roca de Elías se relaciona con la presencia de Dios en la vida de los cristianos y simboliza la fe en el Señor.
 - Se explica a los coristas que la obra es de una metro-rítmica bastante compleja. Se les indica que el arreglo empieza por un sistema de compases (4/4 3/4 4/4 4/4) al que se tendrían que acostumbrar, puesto que el *tempo* de la pieza es rápido.
 - Se inicia la lectura de la obra en solfeo con la cuerda de los bajos, empezando por la parte *A* del espiritual. Se les enseña el *tempo* de la lectura. Los coristas empiezan a cantar. Se para en el c. 2, porque no ejecutan el silencio y alargan el compás de 3/4. Se les enseña por imitación -la profesora canta y ellos repiten- y se les pide que marquen el compás de 3/4 en la partitura con un círculo, para que se acuerden de que es diferente de los demás compases.
 - Se vuelve a empezar la obra desde el inicio. Se para en el c. 4, porque a pesar de la correcta entonación, los coristas añaden un *f2* en la casilla de segunda, ya que no se fijan bien en el cambio escrito en la partitura. Por ello y para que no vuelvan a equivocarse, se les explica la escritura de las casillas (algunas están

- divididas entre dos sistemas). Los bajos vuelven a entonar los mismos compases y lo hacen de forma correcta. Se repite para que afiancen el fragmento.
- Se pasa al trabajo con las sopranos, empezando en el c. 5 con anacrusa para llegar al c. 12. Entonan el fragmento adecuadamente.
 - Acto seguido, se pide a los bajos y a las sopranos que realicen el fragmento c. 1-12. Algunas sopranos se equivocan al entrar en la anacrusa del c. 5.
 - Se pasa a la lectura de los compases 13-16 por los tenores y los bajos juntos, puesto que cantan el tema a la octava. El problema que aparece consiste en que los hombres no realizan el silencio del c. 13. Se les explica que con la inclusión del texto, la interpretación del fragmento se complicará, por lo tanto, es importante que lo aprendan de la manera correcta. Se repite, esta vez el ritmo está interpretado adecuadamente.
 - Se pide a las sopranos primeras que entonen el fragmento c. 17 con anacrusa-24. Lo entonan de forma correcta.
 - A continuación se pide a las sopranos segundas que realicen el mismo fragmento (c. 17 con anacrusa-24). El problema que aparece consiste en que las coristas no entran a tiempo en las notas y el sonido está “aplastado”, por lo tanto desafinan. Se les explica que el problema está causado por la inadecuada emisión del sonido y se les tocan al piano las alturas correctas de las notas que tienen que cantar. Para que las sopranos mantengan el *tempo*, se les ayuda a contar los compases que contienen las notas mantenidas (la profesora cuenta en voz alta). Al repetir, mejoran la entonación y la ejecución rítmica, aunque la emisión del sonido es mejorable.
 - Las sopranos primeras y segundas interpretan los mismos compases (c. 17 con anacrusa-24). Las segundas siguen “aplastando” ligeramente el sonido, pero la afinación de los intervalos armónicos es correcta.
 - Se pide a los altos que interpreten el mismo fragmento (c. 17 con anacrusa-24). Entonan correctamente, pero entran tarde en cada acorde nuevo. Se les explica el problema y se les da el *tempo* con la ayuda del piano. Al repetir el fragmento, en la anacrusa del c. 21 cantan *f4* en vez de *g4*. Se les corrige (la profesora canta el fragmento). Lo repiten y la interpretación mejora.
 - Se pide a los altos y a las sopranos que interpreten los c. 17 con anacrusa-24. El fragmento está afinado y rítmicamente correcto.

- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 13. Se para en el c. 17, porque los hombres entonan correctamente, pero las mujeres tienen dificultades con la entrada. La profesora toca la parte de los hombres al piano, para que las mujeres puedan coger las notas de la entrada. Se repite varias veces, hasta que se consigue un buen resultado.
- Se vuelve a empezar desde el c. 13 para llegar al c. 24. El fragmento está mejor interpretado, pero los coristas ralentizan el *tempo*. Se les explica el problema, con la intención de solucionarlo.
- Se empieza desde el principio de la obra. Se para en el c. 5, porque las mujeres tienen dificultades en coger la nota. Se les indica cuál es la nota correcta y se les toca al piano.
- El coro interpreta los c. 1-24. La interpretación mejora. Los problemas que aparecen se relacionan con la entonación. La afinación del c. 9 por parte de las sopranos no es precisa y el *b4* en sopranos segundas (c. 21-24) es un poco “alto” (una corista de las sopranos segundas altera la nota). A pesar de ello se sigue leyendo, ya que es el primer ensayo.
- Se pide a las sopranos primeras que lean los c. 25-28. Afinan de forma bastante correcta, pero encuentran dificultades a la hora de afinar la cuarta justa con la que empieza la casilla de segunda. Para solucionar el problema, se toca al piano el compás de la casilla de segunda. Al repetirlo, la entonación mejora.
- Se pasa al trabajo con las sopranos segundas. Se les pide que empiecen a cantar a partir del c. 25. El problema que se percibe consiste en que las coristas no pueden realizar el salto interválico *d4-g4* (c. 25). Además, no entran juntas. Se les corrige, pidiéndoles que sigan el gesto de dirección y recordándoles que se trata de la nota *g*. Otra dificultad que aparece es que en el c. 26, en vez de *fis4*, cantan *f4*. Además, se equivocan en el ritmo del mismo compás. Se les explica que se trata de *fis4*, se les “habla” el ritmo y, al final, se les cantan los compases 25-28 para que escuchen la diferencia entre el *f4* y el *fis 4*. Para que afiancen la afinación, se pide a las sopranos segundas que entonen el fragmento en un *tempo* más lento. Se repite varias veces hasta que consiguen realizarlo correctamente. Al final, las sopranos afinan, pero tienen dificultades en la ejecución del compás de 3/4. Se les enseñan los cuatro compases de forma cantada, pero la métrica sigue constándoles. Por ello se les “habla” el ritmo de este pasaje. Acto seguido, la realización del ritmo de los c. 25-26 mejora, pero las coristas desafinan el c.

28. Para solucionar el problema, se pide a las sopranos primeras que canten junto a las sopranos segundas la parte de estas últimas en los c. 25-28. Los compases 25-26 mejoran rítmicamente, pero hay un nuevo problema: todas se equivocan en el ritmo de los compases 27- 28 (no pueden salir a tiempo de la ligadura). Para ayudarlas, la docente canta el fragmento, realizando palmadas en cada figura. La interpretación de las coristas mejora.
- Se pide a todas las sopranos que canten la parte de las sopranos segundas en los compases 25-28. El ritmo sigue estando desajustado. Para solucionar el problema, se pide a las alumnas que ejecuten el ritmo de estos compases con palmas. No todas son capaces de hacerlo. Lo repiten y de esta manera, la docente capta qué sopranos segundas se equivocan. Se pide a las dos sopranos que se equivocan, que realicen solas el fragmento, con palmadas. No consiguen realizar el ritmo correctamente, pero este ejercicio sirve a la docente para ponerlas en evidencia y que ellas tomen conciencia del problema. Así, su concentración mejora y en el conjunto ya no se equivocan.
 - Las sopranos primeras y segundas repiten los c. 25-28. El ritmo mejora, pero las sopranos segundas se pierden. Para solucionar el problema, se pide al coro entero que cante la parte de las sopranos segundas. El coro realiza el fragmento de manera correcta, tanto en cuestión de entonación como de ritmo. Luego, las sopranos segundas lo repiten solas. Se equivocan de nuevo en el ritmo del c. 26 y en la afinación de la casilla de primera. La profesora canta la casilla de primera con anacrusa y ellas la repiten. La interpretación mejora.
 - Esta vez las sopranos primeras y las sopranos segundas cantan el fragmento de los c. 25-28, pero la línea de las segundas se interpreta también por todas las demás cuerdas. La realización del fragmento mejora.
 - Se vuelve a insistir en que las sopranos segundas canten solas su parte (c. 25-28). El ritmo y la afinación mejoran, pero las sopranos no son capaces de pasar a la casilla de segunda. Se toca el enlace al piano y se les pide que lo subrayen en la partitura. Además, vuelven a tener dificultades en la realización del compás de 3/4.
 - Se pasa al trabajo con las altos en los c. 25-28. El problema que surge se relaciona con la afinación, elemento que, en este fragmento, les resulta bastante difícil. Para ayudarlas, la docente toca al piano el fragmento y lo canta. La interpretación de las altos mejora, pero al repetir el fragmento, las coristas no

- son capaces de pasar a la casilla de segunda. La docente canta el enlace y lo toca al piano. Mejoran la entonación.
- En los mismos compases, a las altos se les añaden las sopranos primeras (c. 25-28). La realización del fragmento mejora en cuanto a la entonación y al ritmo, pero a las altos les cuesta pasar a la casilla de segunda. Se toca el enlace al piano. La interpretación mejora.
 - En los compases 25-28 a las sopranos primeras y a las altos, se les añaden las sopranos segundas. Desafinan en la casilla de primera. Se les explica que entre las sopranos primeras y las sopranos segundas, en el c. 28 (casilla de primera), se forman cuartas paralelas y que éstas, son típicas en la música africana.
 - Se pide a las sopranos primeras y segundas que realicen los c. 27-28 (casilla de primera). Las sopranos segundas desafinan en el movimiento *g-f-es-d*, por lo que se toca al piano. Se hacen cantar los c. 27-28 a todas las sopranos en un *tempo* mucho más lento, para que se escuchen y afinen los intervalos armónicos. La afinación mejora.
 - Se pide a todas las mujeres que empiecen en el c. 25. No entran juntas y por ello se empieza de nuevo. Les cuesta realizar el enlace a la casilla de segunda. El problema se corrige con la ayuda del piano (el enlace se toca al piano) y su solución se deja para el próximo ensayo.
 - Se pasa al trabajo con los tenores en los mismos compases (c. 25-28). El problema que aparece se relaciona con el hecho de que en el c. 26 cantan *c4-as3* en vez de *c4-a3*. Se les canta el intervalo y se les explica que la tercera es menor, no mayor. Corrigen este problema de entonación, pero la afinación en general les cuesta. Para ayudarles, se les pide que interpreten el fragmento en un *tempo* más lento. Así, la afinación mejora. Se les pide que pasen a la casilla de segunda, pero les es difícil. Al final, lo consiguen.
 - Los mismos compases (c. 25-28) se interpretan por parte de los bajos. Entonan correctamente.
 - Se les añaden los tenores (c. 25-28). La realización del fragmento es correcta.
 - Se pide a todo el coro que interprete los c. 25-28. La realización del fragmento es bastante adecuada, aunque el ritmo se desajusta en el enlace con la casilla de primera (salida de la ligadura). Acto seguido, se explica a los coristas el enlace para el c. 29 (se toca al piano). Después se les pide que canten el enlace. La entonación es correcta.

- Se pide a todo el coro que interprete los c. 25 (para casilla de segunda)-32. La interpretación se ajusta a la partitura.
- Las sopranos segundas piden que se les recuerde el enlace con la casilla de segunda. La docente toca al piano los c. 25-28b. Las sopranos segundas los repiten. Se equivocan en el c. 28b (*g4-c5*). Para solucionar el problema, se les canta el intervalo y se les hace repetir los c. 27-28b. La entonación mejora.
- Se pide a todo el coro que realice la primera parte de la obra (c. 1-32). Se advierte a los coristas que tengan cuidado con las casillas de segunda. Se ayuda a la afinación de las sopranos segundas a través del piano en los compases 25-26 y 29. La interpretación tanto de la afinación como del ritmo es acertada.

Resultados:

- La parte *A* de la obra se ha leído en solfeo. Se han conseguido una correcta ejecución rítmica y una adecuada afinación.

5º ENSAYO (7. 04. 2010)

Objetivos:

- Afianzar la dicción a partir de la unión del texto y el ritmo de la obra, y sentar las bases para el trabajo de la prosodia.
- Unir el texto con la música.
- Añadir dinámica y articulaciones (acentos en los c. 36 y 40, *tenutos* en el c. 35).

Observación y registro:

- Se empieza afianzando la articulación del texto con el esqueleto rítmico de la pieza. Se pide a los coristas que pronuncien todos a la vez el texto del tema con el ritmo. Se le recuerda cómo es la acentuación que deberían seguir (“Éliah Rock ¡shóut, shout!/ Éliah Rock cómin’ up Lórd.”)
- Los coristas empiezan a declamar y se para, porque anticipan la consonante “sh”. Se les explica que la “sh” de “shout” debería ser más corta y precisa, que

tienen que apoyarse en el diptongo “ou”, no en la “sh”, y que tienen que respetar el silencio entero del compás anterior, no acortarlo.

- Vuelven a declamar el tema (c. 1-4), pero les cuesta pronunciar /f/ (algunos dicen /s/). Además no están todos juntos. En la repetición, después de la casilla de primera, el ritmo ya está ajustado. Para mejorar la pronunciación del “sh” se les enseña por imitación. Al repetir, un miembro del coro pronuncia “tch” en vez de “t”, por lo que se explica a los coristas que esta manera de pronunciar la consonante no es la correcta.
- Se pasa a los compases 33-53 haciendo el mismo trabajo. Esta vez, cada voz pronuncia su propio texto. Antes de empezar, se lee a los alumnos el texto con el ritmo y la acentuación requerida por la prosodia (“Sátan’s a líor an’á cónjur, tóo. / If you dón’t mind out, he’ll cónjur you.”) y se les advierte de que la “s” de “satan” tiene que ser corta.
- Se pasa al trabajo de otra parte difícil de la obra, la parte *B*. Se pide a las mujeres que declamen los compases 33-34. Interpretan el texto adecuadamente. Se les explica que la intencionalidad de la frase debería desarrollarse hacia la palabra “conjur” y se les declama el fragmento a modo de ejemplo, para que sientan la direccionalidad. Repiten el fragmento de forma correcta.
- Se sigue el trabajo, esta vez, con los bajos en los compases 34-36. Tienen problemas con la pronunciación de “conjur”. Se les corrige y se les enseña por imitación.
- Se empieza de nuevo a partir del c. 33. Se para en el c. 37 porque a las mujeres les cuesta pronunciar el texto de los compases 37-38. Para ayudarlas, se les declama el texto de los compases 37-40, insistiendo en la correcta pronunciación de “surely” y en la separación de las dos “s” entre las palabras “Moses” y “stood”. Todas las correcciones se hacen a base de imitación (la profesora declama el texto con el ritmo, los alumnos repiten). Al repetir los c. 37-40, la pronunciación del texto mejora excepto en la articulación del nombre “Moses”. Se insiste en que “Moses” se pronuncia con “s” sonora. Lo repiten después de la corrección ejemplificada por parte de la profesora y logran realizar la pronunciación de forma correcta. Se les lee el texto de los c. 40-42 y se les pide que empiecen de nuevo desde el c. 33.

- Se vuelve a empezar en el c. 33. Se para, porque las sopranos anticipan su entrada del c. 37 y no pronuncian “surely” (c. 38) de forma correcta. Para solucionar el problema, se les enseña por imitación y se les pide que vuelvan a la postura correcta para cantar, ya que todas las mujeres están sentadas con las piernas cruzadas. Repiten la palabra “surely” y esta vez la pronunciación es la adecuada.
- Se pide a todo el coro que declame el texto a partir del c. 33. El problema que aparece se relaciona con la entrada de “rock-a” (c. 41 con anacrusa), que presenta dificultades para los corsistas, puesto que forma parte de una síncopa compuesta. Se les enseña por imitación y se les corrige hasta que consiguen interpretar la entrada de forma correcta. En una de las repeticiones “abren” la “a” de “rock-a”. Se corrige la pronunciación de la vocal. Además, uno de los bajos parece no saber cómo se pronuncia “about”. Se le corrige.
- Se pide a los coristas que realicen los c. 39 con anacrusa-44. El ritmo de la declamación mejora. Los problemas que aparecen se relacionan con los tresillos del c. 43 (los hacen más cortos) y con la pronunciación demasiado “abierta” de la palabra “Elijah”. La profesora corrige a los alumnos, declamando el texto.
- Se vuelve a empezar desde el c. 39 con anacrusa. Lo corregido ha mejorado. Se para en el c. 46, porque los alumnos no pronuncian a tiempo “shout about”. Se les enseña por imitación. Repiten los compases 45 con anacrusa-53. La realización del fragmento mejora.
- Se pasa a la unión del texto con la música.
- Empiezan los bajos. Se para en el c. 4, porque no están rítmicamente exactos en la salida de la ligadura (c. 3-4). Se les corrige de forma cantada. Ellos repiten y mejoran la interpretación.
- Se vuelve a empezar desde el inicio de la obra para llegar al c. 24. La realización del fragmento es correcta. Los problemas que se perciben son los siguientes: los coristas tienen dificultades al pronunciar la “j” de “Elijah” -la corrección se hace por imitación (la profesora pronuncia la palabra y ellos la repiten)-, las sopranos segundas están desafinadas (se les pide una postura corporal adecuada para cantar) y los tenores no entran con seguridad en el c. 13 (se les explica el problema). Además de realizar las correcciones, a los coristas se les pide carácter al cantar (proclamar la fe en Dios), porque el fragmento suena desgastado.

- Se pide a los alumnos que vuelvan a cantar la pieza desde el inicio. Se para en el c. 17. Uno de los problemas que aparecen es que las sopranos no realizan con seguridad la nota de entrada del c. 5 con anacrusa. Se las corrige dándoles la nota correcta al piano. Otro de los problemas es que en el c. 17 las sopranos segundas cantan *h4* en vez de *b4* y esto convierte el acorde en mayor. Se les corrige cantando la nota correcta y tocándola al piano. Se tocan también los acordes que se forman. Se pide a las sopranos segundas que repitan el acorde en cuestión con las demás mujeres, para construirlo correctamente.
- Se pide a todo el coro que empiece a cantar en el c. 17 con anacrusa. Los problemas que aparecen se relacionan con la cuerda de las sopranos segundas: éstas se pierden en los compases 25-28 y la afinación con la que realizan el fragmento es mejorable. Para ayudarlas, se toca la línea melódica al piano y se pide a todo el coro que vuelva a empezar en el c. 25. Las sopranos segundas mejoran lo corregido, pero desafinan los compases 29-32 y no logran mantener la nota ligada hasta el final del c. 32. Además, los bajos cantan en este último compás *g2-f2* mecánicamente, sin prestar atención al hecho de que en la casilla de segunda del c. 32, la nota es *g2*. Se les comentan estos dos errores y se sigue con el trabajo de la parte *B* de la obra.
- Antes de empezar, se recuerda a los coristas que al enlazar las partes *A* y *B* de la pieza, tienen que respetar el *tempo* y no modificarlo en el paso del c. 32 al c. 33 (suelen ralentizar el *tempo*). Se empieza en el c. 29 para la casilla de segunda. Se para en el c. 37, porque las mujeres anticipan la entrada. Además, les resulta difícil entrar a tiempo en el c. 33 (se trabaja este problema varias veces por imitación -la profesora declama el ritmo y canta el fragmento- hasta que la realización del enlace mejora). Asimismo, se pide a los bajos que acentúen “conjur” en el c. 36 para que así diferencien la *blue note des3* (c. 36) del *d3* anterior (c. 35), ya que el *d3* está “calante”. Para facilitar la ejecución de la corrección, la profesora canta el fragmento a los alumnos.
- Se pide a todo el coro que empiece en el c. 33. Se para en el c. 36, porque en el c. 35 los bajos cantan *des3* en vez de *d3* (lo confunden con la *blue note*). Se les indica que deberían pensar en el acorde mayor descendente que se forma entre *f3-d3-b2* en el c. 35. Se les canta el acorde y se toca al piano. Empiezan de nuevo desde el c. 35 con anacrusa. La nota trabajada ya está afinada. Se para en el c. 42, porque a los hombres todavía les cuesta entrar a tiempo en “rock-a”.

Para solucionar el problema, se les explica que la respiración antes de la palabra, tiene que ser muy corta. Acto seguido, se les enseña como realizar el fragmento (la profesora declama el ritmo).

- Se empieza en el c. 33. Los problemas corregidos no se repiten, pero los coristas no pronuncian de forma correcta “just stand on the rock” (c. 39 con anacrusa) y están rítmicamente desajustados. Se les explica qué es lo que ha sucedido, el fragmento se repite y su realización mejora. El problema que se percibe se relaciona con el hecho de que al repetir el fragmento, una de las sopranos segundas canta sobre la palabra “Rock” (c. 41) *h4* en vez de *b4*. Se le explica el problema y para afianzar el fragmento, se pide al coro que empiece a cantar en el c. 39 con anacrusa. El problema que aparece es que los coristas acortan las tres corcheas de “Moses” en el c. 40. Se les canta el fragmento y se les declama para que lo memoricen correctamente. Se vuelve a repetir lo mismo. La soprano segunda ya afina mejor. Además, todas las observaciones que ha hecho la docente se realizan correctamente por parte del coro. Se para en el c. 46, porque las mujeres desafinan el c. 46 con anacrusa y porque los hombres entran tarde en el mismo compás (“shout about”). Se proponen las siguientes soluciones: para corregir el error en las mujeres, se tocan los acordes al piano; y para corregir el problema en los hombres, se les explica que no deberían esperar a oír la palabra “Rock” de las mujeres, sino que tienen que entrar antes de oírla. Otro de los problemas es que en los compases 43-44 todos emplean demasiado volumen y no se oyen las líneas melódicas que deberían destacarse. Se les explica que primero, hay que oír a las sopranos y luego, en el c. 44, a los tenores. Se tocan al piano las dos líneas.
- Se pide al coro que empiece en el c. 43. Se para en el c. 46, porque las mujeres desafinan en los c. 43-44 y porque el resto del coro no entra a tiempo en el c. 46 con anacrusa. Para solucionar este último problema, se explica a los coristas que la respiración debe ser corta. Para facilitar la interpretación se tocan los acordes y se pide a las sopranos segundas que canten *b4* y no *h4*. Para ajustar la entrada, se les canta el fragmento empezando en el compás anterior. Como la entrada mencionada sigue costándoles, se pide a los coristas que la realicen en un *tempo* más lento. Luego se les pide que vuelvan a cantarla en el *tempo* de trabajo. Como la realización de la entrada en el *tempo* de trabajo sigue siendo inadecuada, se opta por el trabajo con palmas, para que así las coristas puedan

sentir el ritmo mejor. La profesora palmea el fragmento y pide a las mujeres que la imiten. Al volver a cantarlo, las coristas lo interpretan con una correcta afinación y *a tempo*.

- Todo el coro empieza en el c. 43. Se para, porque el *d4* de los hombres (c. 45) está desafinado y “abierto”. Se les explica que deberían preparar la postura vocal del agudo en el *d3* de la anacrusa del compás (“we’re”) y que tienen que mantener esta posición. Se les enseña cómo conseguirlo de forma cantada.
- Se pide al coro que empiece en el c. 43. Las sopranos siguen desafinando. Se toca la línea de las sopranos segundas al piano (ahí está el mayor problema) y se pide a las mujeres que canten solas los compases 43-44 para poder afinar los acordes. Al cantar el fragmento sin las cuerdas masculinas, las mujeres se escuchan mejor y afinan.
- Vuelve a empezarse en el c. 43. Las mujeres afinan, pero los hombres tardan en la entrada de “shout about” (c. 46). Se les vuelve a enseñar el ritmo de forma hablada. Además, se les pide concentración, porque los errores se deben a la falta de ésta y al cansancio.
- Se vuelve a empezar en el c. 43 para llegar al c. 53. Presentan dificultades las entradas tanto de las mujeres como de los hombres (c. 45 con anacrusa-46). Para solucionar estos problemas, se corrigen los fragmentos a través de la imitación (la docente declama el fragmento y los alumnos lo repiten) y su realización mejora. Además, se aprecia que en los c. 47-52, todas las cuerdas cantan demasiado fuerte y como consecuencia, los bajos desafinan (para afinar el movimiento por segundas necesitan escuchar bien a los demás). Para mejorar la afinación, se explica al coro que no debe cantar con un volumen tan excesivo.
- Otro problema que se percibe es que los coristas no respiran donde deben hacerlo, sino que toman aire después de cada compás. Se les pregunta si tienen claro dónde están los lugares de respiración. Responden que sí, pero vuelven a realizar la respiración de forma inadecuada. Para ayudarles, se les recuerda dónde respirar y se les canta el fragmento con la respiración correcta. Aun así, no todos la respetan. Por ello, se les vuelve a cantar el fragmento con la respiración adecuada. A continuación se pide que lo realicen sólo las mujeres, ya que su lugar de respiración es diferente al de los hombres. Cabe señalar también, que la emisión vocal con la que cantan no es la adecuada, puesto que todas las vocales están “abiertas”. A pesar de que tal vez sea temprano para corregir la

emisión, ya que todavía se observan problemas de entonación y de ritmo, se explica al coro que “Elijah” no puede estar tan “abierto”. Se les enseña cómo buscar el sonido “redondo” y mejoran la emisión, con el gesto facial. A pesar de ello, vuelven a respirar donde no deben y dos sopranos segundas desafinan en los c. 51-52. Se percibe que todas están ya cansadas y que les cuesta concentrarse. Por ello, se les vuelve a recordar el lugar de respiración, se toca la línea melódica al piano y se les pide que la canten. Se detecta cuál de las dos sopranos segundas desafina y se le pide que cante el fragmento sola. Ella contesta que tiene dudas y que prefiere mirárselo en casa, pero se le insiste y se le enseña por imitación (la profesora canta y la alumna repite). Le cuesta bastante, así que se le pide que realice el fragmento en solfeo. Cuando la soprano logra afinar, se pide a todas las mujeres que interpreten los compases 51-52. Puesto que la afinación sigue causando problemas, se tocan las líneas melódicas al piano por separado. Aun así, el problema persiste, por lo que se pide a las sopranos que realicen el primer acorde (*g4-a4-c5*) y luego el fragmento entero (c. 51-52) en un *tempo* mucho más lento para afinar los acordes. Las sopranos segundas vuelven a cantar *h* en vez de *b* (c. 51). El problema relacionado con la afinación de las sopranos segundas se deja para el próximo ensayo, porque no hay mucho más tiempo de clase.

- Todo el coro vuelve a empezar desde el c. 29. Se para en el c. 35 por varias razones. A las sopranos les resulta difícil entrar en el c. 33 (se les corrige, se repite y mejoran la entrada). Además, los bajos vuelven a confundir el *d3* (c. 35) con la *blue note* del compás siguiente. Se les corrige, diciéndoles que se trata de un acorde descendente y no de una *blue note*. Se les explica que el arreglista hace uso de esta última para destacar la palabra “conjur” y no “out”. Los bajos repiten el fragmento, pero el problema sigue persistiendo. Para solucionarlo, se canta a los coristas el acorde descendente, luego el fragmento entero y este último se toca al piano. Lo repiten en un *tempo* más lento, luego, *a tempo* y mejoran la afinación.
- Se pide al coro que empiece a cantar en el c. 33. Se para, porque todos anticipan la anacrusa del c. 39. Para resolver el problema, la docente canta el fragmento. Los coristas vuelven a realizarlo a partir del c. 37, pero se para, porque las mujeres pronuncian de manera inadecuada la palabra “surely”. Se les vuelve a corregir por imitación (la docente pronuncia la palabra y las alumnas la repiten).

Empiezan a partir del c. 37. Se para, porque los bajos desafinan (c.47-50) -todos cantan demasiado fuerte y los bajos no oyen las demás líneas- y porque nadie respeta las respiraciones. Además, todo está mucho más desafinado que al inicio del ensayo.

- Se pide al coro que empiece en el c. 47 para llegar al c. 52. El problema que aparece se relaciona con el hecho de que los coristas “abren” la /a/ de /camiŋ/. Se les pide que no lo hagan y se aprovecha la pausa para recordarles que respeten las respiraciones. Como los bajos siguen desafinando, se les pide que canten solos su línea melódica. Se les explica que desafinan, porque convierten la tercera menor *c4-a3* (c. 47-48) en mayor. Para conseguir una afinación correcta, se pide a todos que canten el fragmento (c. 47-52) en *pp* y en un *tempo* más lento. Aun así, los bajos desafinan, esta vez en el c. 49. Para solucionar el problema se les explica que cuanto más abran la “a”, tanto más bajará la postura vocal y, en consecuencia, la afinación. Se les indica que la /i/ de “Elijah” tiene que ser “i” francesa (/y/) y que tienen que imaginarse que, al pronunciarla, sale de entre sus labios un hilo al que deben seguir. Se les enseña la diferencia de forma cantada. A pesar de ello, la afinación sigue presentando dificultades. Para solucionar el problema, se pide a las sopranos que acompañen a los bajos con su propia línea melódica, para que así estos últimos tengan referencia y puedan afinar con más facilidad. Los tenores también cantan por propia iniciativa, pero a pesar de ello los bajos ya logran afinar. Se añaden los demás. La afinación es correcta.
- Se pasa al trabajo de la dinámica y las articulaciones. Se pide a los alumnos que anoten *tenutos* en el c. 35 (“don’t”, “mind”, “out”, “hell”) y acentos en las *blue notes* (c. 36 y c. 40). Acto seguido, a modo de ejemplo, se les cantan las notas que llevan articulaciones dentro del contexto de las frases en cuestión. A continuación, se explica a los coristas el desarrollo dinámico de la obra y se les indica que con el *forte* del c. 25 se pide más bien carácter que fuerza.
- Se pide a los coristas que realicen la obra desde el inicio. Antes de empezar, se les recuerda que deben adoptar una postura corporal adecuada (todos están con las piernas cruzadas o apoyados en las sillas). Se para en el c. 4, porque los bajos cantan con tan poco volumen, que empiezan a emitir con “aire”. Se les corrige, explicándoles que cantar en *pp* no es cantar con “aire” y se les enseña cómo hacerlo de forma correcta.

- Se vuelve a empezar desde el inicio y se vuelve a parar, esta vez en el c. 5, porque en la anacrusa de éste, las mujeres no entran en la nota correcta. Para ayudarlas, se les indica que simplemente tienen que repetir la última nota que acababan de oír en los bajos. Otro de los problemas se percibe en la cuerda de los bajos que alargan la “sh” de “shout”. Para solucionarlo, se recuerda a los bajos que “sh” tiene que ser corta, como si estuviese cortada con un cuchillo. Como resultado mejoran la pronunciación.
- Se vuelve a empezar desde el inicio de la obra. Se para en el c. 25. Los problemas que aparecen son los siguientes: los tenores entran con una dinámica demasiado fuerte (se les corrige en el acto de la interpretación) y las sopranos segundas desafinan en el fragmento c. 17 con anacrusa-24. Este último problema se corrige con la ayuda del piano (la docente toca los acordes al piano) y mediante la explicación de que el salto *b4-d5* (c. 17 con anacrusa) no debería interpretarse con *glissando*. Otro de los problemas consiste en que los bajos añaden un *f2* al final del c. 24. Se les corrige llamándoles la atención al hecho de que la ligadura está dividida en dos sistemas, pero que la nota que sigue es *g2*.
- Por falta de tiempo, se sigue a partir del c. 25. Se para, porque las sopranos segundas desafinan en los c. 29-32, mientras que los tenores dejan de cantar. Para ayudarles, se tocan al piano las líneas melódicas de las sopranos segundas y de los tenores.
- Se empieza en el c. 29. Se para en el c. 36, porque en los c. 29-32 los coristas no realizan la dinámica indicada (se les corrige en el acto de la interpretación) y los hombres se vuelven a equivocar en el *d3* del c. 35. Se les corrige y consiguen afinar, pero realizan el fragmento en *legato*. Se les explica el problema y se les corrige de manera cantada. Al final consiguen interpretar el fragmento con las articulaciones indicadas.
- Se vuelve a empezar en el c. 33. Los bajos cantan de forma correcta, el problema anterior está resuelto, pero todos anticipan la anacrusa del c. 39. Se les pide que atiendan al gesto de dirección y que no se anticipen. Se vuelve a empezar desde el c. 33. La interpretación mejora, pero la entrada de los tenores en el c. 40 es exagerada en volumen y además nadie ejecuta el *decrescendo* del c. 42. Se les explica que la entrada no puede ser tan agresiva y que tienen que realizar el matiz indicado. Se vuelve a empezar en el c. 39 con anacrusa. Esta vez los

coristas respetan las demás indicaciones, pero vuelven a no respetar las respiraciones en los c. 47-52. Se repite el fragmento. La interpretación mejora, aunque algunos de los coristas desafinan. Se termina la clase recordando a los alumnos que deben trabajar estas obras con total seriedad.

Resultados:

- Se ha afianzado la dicción del texto a partir de la unión de la letra y el ritmo de la obra y se han sentado las bases para un posterior trabajo de prosodia.
- Se ha unido el texto con la música.
- Se ha empezado el trabajo de dinámica y articulaciones, aunque, por falta de tiempo, no se ha podido llevar a cabo hasta el final de la obra.
- El ritmo ha mejorado, pero al cantar la obra a un *tempo* cercano al original, la afinación no es lo precisa que debiera ser. La cuerda de las sopranos segundas es la que presenta mayores problemas al respecto.
- Puede observarse que en los últimos 30 minutos comienza a fallar la concentración, vuelven a repetirse errores que se daban por solucionados y el trabajo es menos efectivo. Hay que tener en cuenta que el alumnado está nervioso por encontrarse en el tercer trimestre y la motivación en clase ha bajado considerablemente.

6º ENSAYO (14. 04. 10)

Objetivos:

- Afianzar la afinación, especialmente en los c. 17 con anacrusa-32 (mujeres), c. 35 con anacrusa (hombres), c. 40 con anacrusa (mujeres), c. 45-46 (mujeres) y c. 51-52 (mujeres).
- Continuar el trabajo de la dinámica y las articulaciones.
- Desarrollar el trabajo de la prosodia, acercándose al carácter de la obra.
- Aumentar la motivación del alumnado frente a la obra mediante la interpretación de la pieza en un espacio público (el patio del Conservatorio).

Observación y registro:

- Se empieza, preguntando a los alumnos, dónde está la culminación de la obra. Contestan que ésta se halla en el c. 53. Acto seguido, se les pregunta dónde se encuentra la preculminación. No saben contestar e intentan adivinarlo. Se les explica que está en los c. 43-44. A continuación se les pregunta si la culminación se encuentra más cerca del principio o del final de la obra y contestan que está más cerca del final. Un alumno de composición añade que el clímax se encuentra en la sección áurea. Acto seguido, a los alumnos se les explica qué es la sección áurea y se les indica que en muchas canciones folklóricas, ésta coincide con el clímax.
- Se explica a los alumnos el desarrollo dinámico de la pieza (y se pide que lo anoten), insistiendo en que la dinámica general tiende a crecer hacia la culminación y que después del clímax, decrece. Se les recuerda que el *pp* del inicio no implica cantar “con aire”. Además, se recalca que el *forte* del c. 25 tiene que ser más de carácter que de fuerza -no sólo por la tesitura de las voces, sino también por el hecho de que ahí es dónde todas las cuerdas se mueven en ritmo uniforme- y que el *ff* del c. 29 les va a ayudar a mantener la afinación y la intencionalidad. La docente canta algunos fragmentos de la obra para resaltar cambios dinámicos en concreto.
- Se pide al coro que añada un *sp* y un *crescendo* en el c. 47, puesto que el texto y la textura lo exigen. A continuación se explica que a partir del c. 47 Hairston prepara la culminación no sólo a través de la textura (las cuerdas empiezan en unísono y poco a poco “abren” el rango de la voz hasta llegar a una décima compuesta entre el *d3* y el *fis5*) y la armonía, sino a través de la relación texto-música, alternando “Elijah Rock” y “Comin’Up” y consiguiendo a través de todo el conjunto, una sensación de elevación hacia la palabra “Lord”, donde se alcanza la máxima amplitud de toda la obra. Esto es lo que el coro tendría que conseguir como sonido a través de la dinámica.
- Se explica la dinámica hasta el final de la pieza.
- A continuación, se comenta a los alumnos que además del acento sobre “conjur” (c. 36), deberían añadir un acento sobre “mo” (“Moses”) del c. 40. Se les explica que en los compases 39 con anacrusa-40 Hairston duplica las tres voces, puesto que aquí viene la *respuesta* no sólo musical, sino la de la letra del espiritual:

“(would) Just stand on the rock where Moses stood” (“Estaría en la roca donde estuvo Moisés”). La primera sílaba de la palabra “Moses” coincide con la misma *blue note* de la palabra “conjur”. Aquí hay que señalar que al repetir la *blue note* sobre palabras totalmente opuestas y al duplicar las voces en octavas en la segunda *respuesta* (c. 37-40), Hairston contrasta los dos planos. Mientras que el “embujo” de Satanás está expuesto en la parte de los bajos, la esperanza de la liberación viene en la voz de los bajos (repitiendo la misma altura de las notas) y en las cuerdas de las mujeres: las altos a la octava, las sopranos a la octava compuesta.

- Se pide a los bajos que añadan *tenutos* en las últimas tres notas del espiritual (c. 65-66).
- Se empieza por el repaso de los fragmentos que presentaron problemas en el último ensayo y que no pudieron solucionarse por falta de concentración. Las mujeres empiezan a cantar a partir del c. 17 con anacrusa para llegar al c. 24. Los problemas que aparecen son dos: a las sopranos segundas no se las oye (cantan la línea de las sopranos primeras) y las demás mujeres no están empastadas. Para solucionar los problemas, se comentan y se toca al piano la línea melódica de las sopranos segundas. Al repetir el fragmento, las mujeres afinan y empastan mejor, pero esta vez, desafinan las altos. Por ello se pide que las sopranos segundas y las altos repitan solas los c. 21 con anacrusa-24 en un *tempo* más lento, para que de este modo se pueda “pulir” la línea armónica. Luego se añaden las sopranos primeras. La afinación mejora, pero las sopranos segundas desafinan el *d5* del c. 17. Se las corrige con la ayuda del piano.
- Todas las mujeres empiezan a cantar a partir del c. 25. La afinación del conjunto es correcta, con la excepción de la cuarta justa *g4-c5* (c. 28b), interpretada por las sopranos segundas. Para ayudarlas, se toca al piano el compás entero, se les canta el intervalo y ellas lo repiten. Otro de los problemas se relaciona con el hecho de que algunas de las coristas no pronuncian de forma correcta “shout” (pronuncian el verbo como “sout”) -se les explica que la consonante es “sh” y debe ser corta y precisa- ni “Elijah” (pronuncian la palabra con /e/ en vez de /i/ y sin la “j”) -la docente pronuncia la palabra de modo correcto para que los alumnos la memoricen-. Además, se detectan problemas relacionados con la emisión de “Elijah”. Para que ésta mejore, se explica a los coristas que deberían pronunciar la /i/ como “i” francesa (/y/) y colocar la /a/ en este mismo “hueco”.

- Las mujeres vuelven a empezar en el c. 25 para llegar al c. 29. La pronunciación mejora, pero no es precisa. Además, las sopranos segundas no saben dónde resolver el *c5* del c. 28b. Para solucionar el problema, la resolución de la nota se toca al piano (*c5-b4*) y acto seguido, se canta por parte de la docente. Para afianzar la afinación de este fragmento y la correcta pronunciación del texto, se pide a las sopranos segundas que realicen los compases 25-29 solas. Siguen pronunciando el verbo “shout” de manera incorrecta y no son capaces de realizar la cuarta justa *g4-c5* en el c. 28b. Lo primero que se corrige es la postura corporal, ya que se nota que las coristas no apoyan cuando cantan. Luego, se toca la cuarta justa al piano. La pronunciación de “shout” se enseña por imitación (la corrección cuesta bastante) y se pide a las coristas que pronuncien las palabras de manera conjunta. Asimismo, se les explica que la “sh” debe ser corta y que deben apoyarse en el diptongo “ou”. Mejoran la pronunciación, pero al cantar, acortan la palabra. Se les vuelve a corregir de modo hablado y cantado. La cuarta del c. 28b sigue planteando dificultades a las sopranos segundas. La docente canta el intervalo y pide a las coristas que lo repitan. La afinación mejora.
- Se pasa al trabajo con los bajos, intentando afianzar la afinación del c. 35 con anacrusa. Se detecta que en dicho compás los coristas siguen “bajando” la altura del *d3*. Para solucionar el problema, se les vuelve a explicar que no deberían confundir la *blue note* con la nota natural y que esta última forma parte de un arpeggio mayor descendente. También se les propone otro recurso: que memoricen la altura de la misma nota que aparece en el compás anterior. Se les enseña de forma cantada cómo hacerlo.
- Un alumno pregunta si no habrá error en el texto, porque en vez de la palabra “hell”, debería aparecer “he’ll”. Se le explica que se trata de lenguaje dialectal y que por esto no deberíamos centrarnos en la lógica gramatical. Se le da el ejemplo de “Rock-a”, con la que probablemente se busque un patrón rítmico determinado. Se les comenta también que se fijen en el hecho de que “comin’” está escrita con apóstrofe, puesto que la terminación “g” está omitida.
- Los bajos repiten el fragmento que acaban de cantar y vuelven a cometer el mismo error. Para resolver el problema de la afinación del *d3* en el c. 35, se les propone que realicen los c. 35 con anacrusa-37 interiormente y que canten en voz alta sólo las palabras que coinciden con las notas *d* y *des*. Acto seguido, que

- canten los compases 35-36 en voz alta. Mejoran la afinación de la nota problemática.
- Se continúa con siguiente fragmento que muestra dificultades: c. 40-42. Se pide a las sopranos segundas y a las altos que lo canten solas y que adopten una postura corporal adecuada, ya que de nuevo están con las piernas cruzadas. No ejecutan de forma correcta la síncopa, la cantan como un tresillo. Para facilitar la realización de la célula, se les declama el ritmo, se les canta y se les enseña con palmas. Acto seguido, se les pide que declamen el texto con el ritmo de la síncopa. La realización de la célula mejora.
 - Se pide a todas las mujeres que canten desde el c. 37. Antes de empezar se les recuerda la pronunciación correcta de “surely”. Se para en el c. 40, porque no se siente el tiempo fuerte del c. 39. Para solucionar el problema, se pide a las mujeres que acentúen la primera corchea de la síncopa, no sólo porque lo exige la métrica, sino porque en caso contrario, se perderían. Al repetir el fragmento, la interpretación metro-rítmica mejora.
 - A continuación, se trabaja el siguiente problema del ensayo anterior: la afinación de sopranos segundas y altos en el c. 46 con anacrusa. Al cantar el fragmento, las altos se pierden. Para resolver el problema se repasa la parte de las altos y luego se añaden las sopranos segundas. La realización del fragmento mejora. Acto seguido, se añaden las sopranos primeras. La afinación de las altos mejora, pero las sopranos segundas desafinan. Para ayudarlas y para afinar la línea armónica del fragmento, se pide a las mujeres que lo realicen en un *tempo* más lento y luego, acorde por acorde. La afinación mejora considerablemente. Luego, el *tempo* se acelera. La afinación mejora, aunque no es del todo correcta. Por esta razón, se explica el problema y se pide a las sopranos segundas que tengan cuidado al realizar el fragmento.
 - Se pasa al siguiente problema: la afinación de los compases 51-52. Se pide a las sopranos segundas y a las altos que empiecen a cantar en el c. 47. Al iniciar el fragmento, las altos se pierden. Antes de seguir, se recuerdan las respiraciones a todos los coristas (las mujeres pueden respirar sólo después del c. 50, mientras que los hombres toman aire después del c. 48 y después del c. 52) y se les pide que las anoten.
 - Acto seguido, se pide a las altos que vuelvan a empezar a cantar en el c. 47. Se equivocan en la entonación de los compases 49-50. Se les canta el fragmento y

se les enseña por imitación hasta el final del c. 52. Mientras tanto, se les reitera que adopten una postura corporal adecuada. Las altas interpretan los compases 47-52. La afinación mejora considerablemente, pero el sonido está “blanco”. Para solucionar el problema, se explica a las coristas que el sonido no puede carecer de calidad y se les ejemplifica cómo debería emitirse. Para mejorar la emisión, se propone a las altas que intenten imitar a las sopranos (puesto que éstas son alumnas de canto y tienen una emisión diferente).

- Las sopranos segundas y las altas realizan los c. 47-52. La emisión y la afinación mejoran.
- Después, se pide a todo el coro que interprete los c. 47-52. La realización del ritmo y de la entonación es correcta, pero los coristas no respetan ni las respiraciones ni la dinámica. Para mejorar la realización de la dinámica, se explica el problema y se pide a los alumnos que respeten las indicaciones al respecto. En cuanto a la respiración, se les pide que piensen que se elevan realmente, pues en una elevación hacia el Cielo no puede haber pausas. Además de las carencias mencionadas, se percibe otro problema relacionado con el hecho de que la /i/ de “Elijah” está “abierta”. Para mejorar la emisión y facilitar la ejecución de la “i” francesa (/y/), a los coristas se les enseñan los gestos faciales que tienen que realizar.
- Se pide a todo el coro que interprete los c. 47-52. El sonido mejora, la emisión es mucho más adecuada. El problema que se percibe se relaciona con la desafinación en mujeres al final del c. 52.
- Se pide a todo el coro que cante la obra *Da Capo*, con dinámica y en un *tempo* más lento que el original para poder seguir las indicaciones dinámicas, ya que es la primera vez que éstas se emplean en la interpretación de la pieza. El primer problema consiste en que algunas de las sopranos no entran en la nota correcta en el c. 5 (se les corrige a través del gesto de dirección). Se para en el c. 16 para pedir a los tenores que canten con más intención las palabras acordadas. Para ayudarles, la docente canta el tema subrayando las palabras clave.
- Se pide al coro que empiece en el c. 13. Los coristas realizan la entonación y el ritmo del fragmento de forma correcta. Además, la interpretación de la prosodia mejora. Las carencias consisten en que algunas altas se equivocan en la entrada del compás 17 con anacrusa y algunos hombres no atienden a la partitura y cantan de forma mecánica $g2-f2$ en el compás 24. Para solucionar este último

problema, se recuerda a los tenores y a los bajos que ahí, el arreglista separa ambas notas en dos sistemas diferentes, pero que la nota que deben realizar es g2 ligado. Para mejorar la entonación de las altos, se toca al piano el enlace c. 16-17. Además, se les corrige la pronunciación de “Elijah” (les cuesta pronunciar la /dʒ/).

- Se empieza en el c. 13 para la casilla de segunda. Se pide a los coristas que acentúen “comin’”, porque lo exigen la prosodia y el carácter de la obra. Subrayan la palabra de forma adecuada. En el c. 25 se pide a los alumnos carácter. Reaccionan inmediatamente. En los compases 29-32 las sopranos segundas desafinan el *b4*, pero se les corrige de forma cantada en el momento de su interpretación. En general, la sección interpretada está afinada (los bajos afinan de forma adecuada la nota problemática *d3* del c. 35) y rítmicamente correcta. Se para en el c. 36, porque falta carácter en los c. 33-36. Para que los coristas puedan entrar en el papel y sentir el juego *llamada-respuesta*, se les pide que se levanten y se coloquen en dos grupos enfrentados como si fuesen dos partes de una congregación afroamericana. Se les pide que se miren y que interpreten un diálogo.
- Se pide al coro que interprete los c. 33-36. El carácter del fragmento mejora, pero los bajos exageran su interpretación. Por ello se vuelve a empezar en el c. 33. A pesar de que el carácter de la sección se está consiguiendo, se para en el c. 42, porque los coristas no están juntos en la entrada de “Just stand on the rock” (c. 39 con anacrusa). Se les explica que es de suma importancia que estén juntos, puesto que en esta frase se revela la solución que el texto del espiritual expone contra el embrujo de Satanás. A modo de ejemplo, se canta el fragmento a los coristas, enseñándoles que tienen que “agarrar” la anacrusa y subrayar la sílaba “mo” (“Moses”). Con el objetivo de afianzar esta entrada, se vuelve a empezar desde el c. 37 para llegar hasta el final de la obra. En la interpretación se perciben algunos errores de entonación y dinámica, pero no se para -sino que los errores se corrigen en el acto de la interpretación- para comprobar si se puede llegar bien al final de la obra. El resultado es adecuado.
- Se explica al coro que la interpretación ha sido buena, pero que se necesita mucha más articulación por parte de los hombres. Se les pregunta si saben qué significa *metronome sense* (algunos de los alumnos tienen una idea imprecisa) y

se les explica qué es (es denominado por Waterman y referido a “sentido de metrónomo”: se trata de la habilidad de los músicos de seguir tocando el mismo modelo rítmico durante minutos, incluso horas). Se pide a los hombres (especialmente a los bajos) que canten el *ostinato* siempre de la misma forma, pensando en esta rigurosidad rítmica, sin cambiar el carácter -imaginándose que se trata de un mensaje secreto de mucha importancia que hay que articular muy bien para que se transmita de forma correcta-, pero con una adecuada emisión sonora (sin “gritar”). Se pide a las mujeres que se imaginen que son afroamericanas “gordas” con una voz muy potente y mucho carácter. Además, se les pide que no acorten la negra con puntillo en los compases de 3/4 (“shout shout”).

- A través de una serie de preguntas, el alumno trata de deducir la respuesta relativa a que el diseño del acorde en el c. 53 ha sido ya previamente anunciado como una apoyatura de la bordadura en el c. 21, lo que nos habla de la unión entre Elías y el Señor. Así mismo, ésta equiparación entre Elías y el Señor es reforzada en el c. 43 (la preculminación) sobre el texto “Elijah” y una armonía transparente. Se explica a los coristas que, sin embargo, será en la culminación cuando ambas figuras planteen una propuesta definitiva apareciendo juntas con la fundamental del acorde (g) en el agudo (g5) y con una exclamación reforzando el texto “Lord!”.
- Todo el coro empieza *Da Capo*. Puesto que los bajos no inician el espiritual con el debido carácter, se les vuelve a pedir que lo transmitan y que realicen las acentuaciones según la prosodia (se les vuelve a cantar el tema con las acentuaciones correspondientes). El primer problema que aparece es que las sopranos no entran correctamente en el c. 5. Por ello se vuelve a repetir desde el principio.
- La obra se interpreta desde el inicio. La interpretación es correcta con la excepción de la nota que desafinan las sopranos segundas (c. 29-32) -unas, por entrar en la nota que no corresponde, otras, por falta de apoyo-. Se para en el c. 36, porque a los hombres les falta carácter en los compases 34-36. Además, el *d3* del c. 35 está “bajo” y las mujeres adelantan la entrada del c. 37. A pesar de ello, hay que señalar que las mujeres interpretan la *llamada* de los c. 33-34 de forma correcta y con el debido carácter. Para solucionar los problemas, se recuerdan los errores a los coristas y se les enseña por imitación: para afinar el

d3 se les hace pensar en el acorde mayor descendente y se les canta el fragmento (al repetir el fragmento mejoran). Para evitar el hecho de que las mujeres anticipen el compás 37, se les canta el enlace entre los compases 36-37 y se les explica que deberían contar dos tiempos después de escuchar la palabra “you” y fijarse en el gesto de dirección.

- Se vuelve a empezar en el c. 33. Los coristas interpretan la sección de forma adecuada y solucionan los problemas anteriormente expuestos. Se para en el c. 47, porque el *sp* del c. 47 se realiza “con aire”. Se aprovecha la pausa para comentar a los coristas los errores cometidos. Se indica a los hombres que realizan con una emisión inadecuada (están “gritando”) el c. 45 con anacrusa (“we’re gonna shout, shout”). Para mejorar la emisión, se les pide que no salgan del estilo, que no “griten” y que preparen la posición del agudo en el *d3* de la anacrusa del c. 45. Respecto al *sp*, se pide a todos que no se “encojan”. Además, se les recuerda que los tresillos deberían ser más “anchos”. Para ayudarles, se les cantan los tresillos a modo de ejemplo.
- Se vuelve a empezar en el c. 43. La realización tanto de la afinación como del ritmo y de la dinámica mejora. Las mujeres ejecutan de forma correcta el corte del c. 57. Se para, porque las sopranos segundas no entran en el c. 17. Por ello se vuelve a empezar desde el c. 57 para llegar al final de la obra. Mientras los coristas interpretan el fragmento, se les pide carácter y lo consiguen. Esta vez las mujeres entran de forma correcta y cantan con la debida dinámica (se les corrige en el acto de la interpretación)
- Ya que en el último ensayo se hizo evidente que el alumnado está nervioso y desmotivado por encontrarse en el tercer trimestre, para aumentar la motivación de los coristas se decide sacarles del ámbito del aula para darle frescura y un nuevo ambiente, al ensayo. Se sale al patio del Conservatorio que a su vez es un auditorio “romano”, a interpretar la pieza. La acústica en el patio es adecuada para la obra y además se cuenta con la asistencia de público de un modo indirecto, puesto que el sonido llega a todo el edificio y desde las diferentes plantas alumnos y profesores se asoman para escuchar. Para implicar al coro en el cambio de espacio se le incita emocionalmente, diciéndoles que la secretaria, cuya madre está enferma, está desanimada y le haría mucha ilusión escucharles cantar en el patio. De esta manera no se muestra al alumnado el motivo

principal, que es la desmotivación, sino que se centra su interés en una tercera persona.

- El coro interpreta la obra en el patio. La realización de la entonación y del ritmo es correcta. Además, se consigue el carácter que la pieza exige.

Resultados:

- El ensayo ha sido muy provechoso.
- Ha mejorado la afinación. Aun así, hay que seguir trabajando con las sopranos segundas los c. 17 con anacrusa-32 y el c. 40 con anacrusa.
- Se ha realizado un buen trabajo de dinámica, articulaciones, dicción, prosodia, fraseo, emisión, empaste y carácter de la obra.
- La experiencia de cantar en el patio ha sido estupenda. Los alumnos se han motivado, se han concentrado y han conseguido un muy buen resultado.

9º ENSAYO (12. 05. 2010)

Objetivos:

- Afianzar el trabajo en cuanto al fraseo y la prosodia.
- Recuperar la atención de la cuerda de los bajos en relación al gesto de dirección en los compases 64-66.
- Aumentar la concentración del alumnado de cara al concierto mediante la grabación de una versión completa de la obra, donde se eviten los errores.

Observación y registro:

- Antes de empezar el ensayo de la obra, se recuerdan a los coristas los tiempos subrayados del tema según la prosodia (el tema se toca al piano).
- La obra se empieza *Da Capo*. El coro interpreta la pieza adecuadamente, pero se para en el c. 26, porque los bajos cantan en el c. 24 $g2-f2$ en vez de $g2$. Se les explica el problema y se les canta la diferencia para que presten atención a este compás dividido entre dos sistemas.

- Se vuelve a empezar desde el c. 25. El coro canta con el carácter deseado. A pesar de esto, se para en el c. 36, porque en el c. 35 con anacrusa los bajos no entran con el mismo carácter que las mujeres. Para solucionar el problema, ya que se trata de un diálogo, se invita a una de las sopranos -la que mejor expresión tiene (tanto facial como corporal)- a colocarse frente a sus compañeros y a cantar mirando hacia los demás miembros del coro. Se le indica que debería imaginarse que es una mujer afroamericana y que los demás son los miembros de la congregación. Se pide a todo el coro que mire el rostro de la soprano, fijándose en la expresión y el carácter que ella da a este fragmento de la obra (el juego *llamada-respuesta* de la parte *B* del espiritual).
- Se empieza en el c. 33. Viendo el ejemplo de la soprano, los bajos cantan con mucho más carácter, pero al no estar concentrados en la afinación, realizan el *d3* del c. 35 como *des3*. Se les corrige, recordándoles que la *blue note* entra en el compás siguiente, e insistiendo en que se trata de un arpeggio mayor descendente. La profesora les canta el fragmento para que lo recuerden.
- Se vuelve a empezar en el c. 33. La afinación de la nota antes corregida mejora. Se para en el c. 42, porque en este mismo compás los hombres no entran con el carácter deseado. Se les recuerda que se busca un sonido “negro” y se les pide más carácter.
- Se empieza de nuevo en el c. 33. Esta vez los hombres cantan con carácter, de forma afinada y con la debida dinámica. Se para en el c. 47, porque al hacer el *subito piano* del c. 47, la emisión cambia y empiezan a cantar con “aire”. Se les corrige, pidiéndoles que cuiden más el sonido al inicio de dicho compás.
- Se empieza en el c. 43. Esta vez los coristas, realizan el *sp* mucho mejor, pero se para en el c. 53, porque después de los tresillos empiezan a ralentizar el *tempo*. Para solucionar el problema se les explica que en la música se necesita equilibrio y que después de los tresillos “anchos”, hay que volver *a tempo* y no atrasar. Como hay miembros del coro que en el fragmento c. 47-53 respiran después de cada compás, se les recuerda que tomen aire sólo en los lugares indicados y se les enseña cómo hacerlo en la primera parte del fragmento.
- Se empieza en el c. 43 para llegar al final de la pieza. Se pide a los bajos que sean más ágiles en la salida de la ligadura, en el penúltimo compás de la obra. Se repiten los últimos tres compases. Esta vez los bajos prestan más atención al gesto de dirección y consiguen más agilidad. Hay que anotar que alguien sigue

- cantando *f2* en los *g2* ligados (donde el compás se divide entre dos sistemas). Para solucionar el problema, se pide a los coristas que tengan cuidado.
- Se procede a la grabación del espiritual. Se intenta grabar la obra entera con la mayor calidad posible, evitando incluso los pequeños errores. El coro está de pie. Para que consigan una buena emisión y carácter, se pide a los coristas que se imaginen que son afroamericanos “gordos” que cantan en su iglesia. Se empieza *Da Capo*. Se para, porque alguien de los bajos canta *f2* en el c. 12 y porque la mitad de la cuerda ralentiza el *tempo* y entra más tarde en cada nota, pues los coristas no atienden al gesto de dirección y se han colocado demasiado lejos de sus compañeros. Para solucionar los problemas, se les canta la diferencia entre los compases 4a y 4b. Además, se les pide que se coloquen más cerca de los demás y que no ralenticen el *tempo*.
 - Se vuelve a empezar *Da Capo*. La interpretación de la pieza en cuanto a la afinación y al carácter es correcta. Se para en el c. 54, porque algún miembro de las cuerdas masculinas sigue cantando *f2* en los compases donde el *g2* se mantiene. Se pide al coro que se concentre en estos compases. Además, se pide a los alumnos que respeten las respiraciones en los compases 47-52, pues no todos lo hacen.
 - Se vuelve a empezar *Da Capo*. El coro realiza la obra de forma adecuada. Esta vez todos los coristas respetan los lugares de respiración en los compases 47-52. Se para en la segunda vuelta del c. 17, porque las sopranos segundas están desafinadas. El problema consiste en que una de las sopranos segundas no puede entonar bien la anacrusa del c. 17 y las demás desafinan con ella. Para solucionarlo, se toca al piano el error y, acto seguido, se tocan las notas correctas. Luego se repasa la línea de las sopranos segundas en los compases 17 con anacrusa-20 empezando por el enlace (c. 60-17 con anacrusa) que se les toca al piano para que puedan memorizar bien la entrada. La afinación mejora. A continuación se añaden las demás mujeres en los compases 17 con anacrusa-24. Los acordes están afinados correctamente, la entonación ha mejorado. A las sopranos segundas se les pide que mantengan el apoyo diafragmático, porque al apretar el sonido, desafinan.
 - Antes de empezar a interpretar la obra de nuevo, se pide a los coristas más carácter en los compases 25-28 y en la entrada de los tenores en el c. 40 (“rock-a”). Se les sugiere que se imaginen que son “gordos” -para conseguir una

- emisión más adecuada al estilo- y se pide a los tenores que “muerdan” su entrada en el c. 40.
- Se empieza *Da Capo*. La interpretación es adecuada, pero se para, porque los bajos vuelven a equivocarse en el g_2 , añadiendo f_2 en el c. 12. Se les corrige de nuevo y se les pide concentración. La obra se empieza desde el inicio. Se para, porque las sopranos segundas desafinan en los compases 17-24 y 29-32. Se les explica que no es necesario que el sonido sea de mucho volumen, pero que debe estar afinado.
 - Se empieza *Da Capo*. Se consigue llegar hasta el final de la obra. Ésta quizás sea la mejor interpretación del espiritual lograda por el coro hasta este momento. Los problemas que se aprecian son los siguientes: las sopranos segundas desafinan la segunda vez (parte *C* de la pieza) en los compases 17-24 convirtiendo el acorde menor en un acorde mayor, mientras que las sopranos primeras cambian la emisión sonora en la segunda vuelta del c. 5 (parte *C* de la obra) y por ello el sonido de la sílaba “jah” (“Elijah”) es “blanco”. Para mejorar la parte desafinada, se pide a una de las sopranos primeras que ayude a las sopranos segundas en este fragmento y se le explica dónde debe empezar a cantar la línea de sus compañeras. Para ayudarla, se toca la línea al piano. Otro de los problemas se relaciona con uno de los tenores segundos que ha faltado y cuya voz se oye por separado. Se explica el problema y se pide al tenor que empaste. Se recuerda al coro que atienda al gesto de dirección, porque si no, empieza a ralentizar el *tempo*. Además, se ruega a los solistas que no conviertan el sonido al inicio del c. 47 (*sp*) en “blanco”.
 - La obra se interpreta una segunda vez desde el inicio hasta el final, sin que se pare en ningún sitio. La interpretación es correcta. Los problemas que se perciben son los siguientes: en los compases 47-53 las vocales de la palabra “Elijah”, como sucede con “rock-a” en tenores (c. 40), están demasiado “abiertas”; las sopranos segundas se pierden en los compases 17 con anacrusa-20; además, un miembro de las cuerdas masculinas, canta f_2 en vez de la ligadura del g_2 en el c. 24. Las carencias percibidas se comentarán al coro en la vocalización antes del concierto.

Resultados:

- El coro interpreta la obra adecuadamente.
- Se ha afianzado el trabajo de fraseo y prosodia.
- Se ha recuperado la atención de la cuerda de los bajos en relación al gesto de dirección en los compases 64-66.
- Se ha aumentado la concentración del alumnado de cara al concierto mediante la grabación de una versión completa de la obra.

5.3.2. Estudio de los problemas de los ensayos y su respuesta

a. “PLENTY GOOD ROOM” (arreglo de W. H. Smith)

1^{er} ENSAYO (24. 03. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Cuando al leer el fragmento por primera vez, una cuerda se equivoca en la entonación de un salto interválico ascendente o descendente, se explica a los coristas de qué intervalo se trata y a continuación se les toca al piano y/o se les canta.
- Los problemas de entonación relacionados con una segunda mayor, después de la aparición de una segunda menor, se corrigen, explicando a los alumnos que el intervalo es un poco más “ancho” que la segunda menor. Acto seguido, se les canta la segunda mayor .
- Cuando un fragmento dado presenta varios problemas de entonación, después de corregirlos y para evitar que vuelvan a aparecer, se repite el fragmento .
- Los problemas de entonación relacionados con la realización de un movimiento descendente por segundas, se corrigen mediante la imitación (la docente lo canta). Cuando el problema vuelve a aparecer, porque al intentar entonar los coristas “aprietan” el sonido, se les explica que no deberían cantar con esta emisión, sino pensar que el sonido puede tener poco volumen, pero debe estar bien afinado. Si

el mismo movimiento aparece de modo paralelo en otra de las cuerdas, se busca el apoyo en la armonía.

- Los problemas de entonación de un fragmento se corrigen por imitación (la docente canta el fragmento y/o lo toca al piano y los coristas lo repiten). En algunas ocasiones, el fragmento que crea dificultades se ubica en el contexto melódico para interiorizar la sensación armónica implícita en la melodía.
- Los problemas de entonación relacionados con la realización de una quinta disminuida, se corrigen explicando a los coristas de qué intervalo se trata y que para afinarlo deberían pensar en su resolución. Como ejemplo, se les canta el intervalo con su resolución. Si aun así la entonación les cuesta, se les hace cantar el fragmento omitiendo la segunda nota de la quinta disminuida, pero sí cantando la resolución del intervalo. Acto seguido, el fragmento se canta con el intervalo entero y su resolución. Si después de haber afinado el intervalo, en algún momento los coristas vuelven a dudar de su entonación, se les vuelve a cantar y a tocar en su contexto armónico el tritono, y se les explica a qué acorde pertenece la nota de la resolución del intervalo.
- Cuando una cuerda no respeta una alteración señalada por el arreglista, se corrige la nota de forma cantada y se analiza en su contexto armónico. Si en el transcurso del ensayo este error vuelve a aparecer, se corrige a los coristas en el acto de la interpretación con la ayuda del piano.
- Cuando una cuerda presenta problemas de entonación relacionados con un intervalo melódico cuyas notas pertenecen a un mismo acorde, se explica este hecho a los coristas y se les pide que canten el fragmento con otra de las cuerdas, cuya línea melódica destaca el carácter del acorde en cuestión.
- Los problemas de entonación en un pasaje de cierta complejidad melódica (por ejemplo, movimiento por segundas en dos de las voces) se corrigen, ubicando al coro en el contexto armónico del fragmento y pidiendo a los coristas que lo repitan en un *tempo* más lento, escuchándose mutuamente para poder afinar los acordes correctamente. Después, el pasaje se repite en el *tempo* original.
- Cuando una cuerda está en *divisi* y al ensayo ha venido sólo un miembro de una de las voces, para solucionar los problemas de entonación que éste presenta, se le pide a otro corista de la misma cuerda -capaz de abordar la parte-, que le ayude a leer el fragmento. Si, más tarde, en el transcurso del ensayo, el corista vuelve a mostrar problemas de entonación en el mismo fragmento, se le canta y, acto

seguido, se pide al alumno que lo cante solo. Luego se añade la otra voz de la cuerda.

- Para evitar problemas de afinación en la línea armónica de un fragmento de cierta dificultad armónica, donde dos cuerdas están en *divisi* y cuyas líneas melódicas ya se han afinado, se pide a los coristas que realicen el fragmento en un *tempo* más lento. Cuando, aun así, la línea armónica todavía presenta problemas de afinación, se indican a los coristas los acordes empleados por el arreglista (mediante el análisis conjunto) y se les explica que dada la complejidad de estos últimos, la única manera de afinar el fragmento es escucharse mutuamente. Acto seguido, se tocan al piano los acordes en un *tempo* lento para que los alumnos los puedan escuchar bien. Después, se hacen repetir a los coristas los compases más complejos armónicamente en un *tempo* muy lento. Si, aun así, alguna de las voces muestra dificultades de afinación, se explica el problema, se corrige y, acto seguido, se añaden las demás voces.
- Cuando una sección es leída por primera vez por dos cuerdas al mismo tiempo, puesto que no presenta muchas dificultades, pero a pesar de ello, una de las voces muestra problemas de entonación, se le pide que lea el fragmento problemático sola. Luego, se añade la otra cuerda.
- Cuando una cuerda se equivoca más de una vez en una nota que se repite varias veces a lo largo de un fragmento, se la corrige de forma cantada y se le indica que se trata de la misma nota. Cuando después de añadir otra cuerda, varios de los coristas vuelven a desafinar la nota, se les corrige de forma cantada y se toca al piano el acorde del que la nota forma parte.
- Cuando una nota está “calante”, se hace notar esta situación a la cuerda que la está realizando.
- Cuando un problema de afinación ya corregido vuelve a aparecer, se explica y se vuelve a realizar el fragmento.
- Cuando una cuerda duda en la entonación de la entrada de un fragmento dado, se corrige a los coristas de forma cantada.
- Cuando se produce un problema de afinación, causado por un solo miembro de una cuerda, se evidencia a la persona que se equivoca y se la corrige (el fragmento se toca al piano y se canta por la docente).

- Cuando, al leer un fragmento con giros pentatónicos, aparecen problemas de entonación, se toca al piano la línea melódica del fragmento entero para que los coristas puedan interiorizar la sensación pentatónica implícita en la melodía.
- Cuando un intervalo que ha sido incluido en la vocalización del ensayo, causa problemas de entonación, se recuerda a los coristas que al vocalizar, han estado entonando el mismo intervalo.
- Cuando se corrige la afinación de un intervalo en una cuerda y el mismo salto interválico aparece paralelamente en el movimiento de las demás cuerdas, a estas últimas se les pide atención, puesto que van a tener que enfrentarse al mismo intervalo.
- Cuando una cuerda tiene dificultades al entonar un intervalo, cuya segunda nota aparece también en el compás anterior en esta misma cuerda o en otra voz, se explica la situación a los coristas y se les pide que recuerden la altura de la nota.
- Los problemas de entonación relacionados con la realización de una segunda aumentada, se corrigen explicando de qué intervalo se trata y pidiendo a los alumnos que piensen en su resolución.
- Cuando en el conjunto de varias voces una cuerda presenta un problema de afinación y se deduce que se trata de un problema de falta de concentración, se repite el fragmento. Si se vuelve a producir el mismo error, se pide a la cuerda en cuestión que realice el fragmento sola. Si más tarde el mismo problema vuelve a aparecer, se toca al piano y se pide a todo el conjunto que lo repita.
- Para evitar problemas de entonación o para solucionarlos, cuando un fragmento melódico de cierta dificultad (por ejemplo, movimiento descendente por segundas) aparece por segunda vez en la obra, antes de realizarlo, se explica al coro que ya lo conocen y se les recuerdan el compás análogo y la cuerda que lo ha realizado.
- Cuando la línea armónica construida en bloques de acordes presenta dificultades de afinación, los acordes se afianzan realizándolos fuera del contexto rítmico y con la ayuda del piano.
- Los problemas de entonación relacionados con la realización del enlace entre dos partes de la obra, se corrigen tocando el enlace al piano y pidiendo al coro que vuelva a repetir el fragmento, empezando unos compases antes del enlace.

Metro-rítmica

- Los problemas rítmicos relacionados con la realización de una síncopa compuesta, se corrigen por imitación (la docente canta, “habla” o toca al piano el fragmento y los alumnos lo repiten).
- Cuando un fragmento presenta varios problemas de ritmo, después de corregirlos y para afianzar la correcta realización de la sección, se pide a los alumnos que lo repitan.
- Los problemas de desajuste rítmico se corrigen pidiendo a los alumnos que atiendan al gesto de dirección.
- Para evitar problemas de desajuste rítmico, cuando algún miembro del coro marca con el pie para mantener el ritmo, se le pide que no lo haga y se le explica que debería contar y seguir el gesto de dirección.
- Los problemas relacionados con la realización de ritmo sincopado se corrigen por imitación (la docente “habla”, ejecute con palmas o canta el ritmo) y/o a través de la ejecución del ritmo con palmas por parte de los coristas. Acto seguido, se hace cantar el fragmento a los alumnos. Si más adelante, en el transcurso del ensayo, el problema vuelve a presentarse, se toca el fragmento al piano.
- En algunas ocasiones, los problemas de ritmo se corrigen explicando a los alumnos el error cometido y recordándoles el ritmo correcto.
- Cuando una de las cuerdas se equivoca en un fragmento de ritmo bastante simple, se pide concentración a los coristas.
- Cuando un problema rítmico ya corregido vuelve a presentarse en un solo miembro de una cuerda, este corista se pone en evidencia para que aumenten su concentración y autoescucha.

Tempo y agógica

- Cuando al leer por primera vez la partitura, los coristas empiezan a cantar un fragmento dado en un *tempo* mucho más lento que el *tempo* que enseña el gesto de dirección, se les explica que el *tempo* es más rápido y se les marca un compás de forma hablada.

- Cuando varias cuerdas o todo el coro empiezan a cantar en un *tempo* más rápido del que se pide o aceleran el *tempo*, se les pide que mantengan el mismo *tempo* y que sigan el gesto de dirección. Cuando esto sucede al inicio de un fragmento, se hace la corrección y se vuelve a empezar.
- Para que los coristas se vayan acercando al *tempo* original de la obra, en algunas ocasiones, después de leer un fragmento en un *tempo* más lento, se les pide que lo repitan en un *tempo* más rápido.
- Cuando un solo miembro de una cuerda acelera el *tempo*, se le corrige y se le pide que mantenga el mismo *tempo*.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Cuando los coristas “aprietan” el sonido para afinar un movimiento por segundas descendentes o un intervalo difícil (por ejemplo, tritono), se les explica que no deberían cantar con esta emisión, sino pensar que el sonido puede tener poco volumen, pero debe estar bien afinado. En algunas ocasiones la emisión se corrige por imitación.
- Cuando al cantar un intervalo armónico de segunda mayor, una de las cuerdas se percibe mucho menos que otra u otras, se les pide que atiendan al equilibrio del conjunto.
- Cuando los coristas cantan con una incorrecta postura corporal, para evitar problemas de emisión, antes de realizar o repetir un fragmento dado, se les pide que se sienten en el borde de las sillas, para conseguir así un mejor apoyo a la hora de cantar.
- Para evitar problemas de emisión relacionados con el hecho de que los alumnos con poca técnica vocal fueren la voz en las notas agudas, en determinados momentos del ensayo, se les propone que canten una octava grave los compases en tesitura aguda.

4º ENSAYO (21. 04. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Cuando los coristas muestran problemas relacionados con la afinación de una quinta disminuida descendente que ya habían sido corregidos en el ensayo anterior, se les recuerda que deberían pensar en la resolución del intervalo y se les toca al piano -y/o se les canta- el intervalo y la segunda menor que lo sigue. Cuando el problema se presenta sólo en un miembro de una cuerda, para fomentar la autoescucha y la concentración se le pide que cante el intervalo solo. Luego se añaden los demás miembros de la voz.
- Los problemas de afinación de la línea armónica de un fragmento, se corrigen pidiendo a las cuerdas implicadas que canten los acordes del fragmento fuera del contexto rítmico. Antes de empezar, se toca al piano toda la secuencia de acordes, se indican los tipos de acordes y se ayuda a los alumnos a afinar con el piano.
- Cuando los problemas de afinación en un acorde están causados por el hecho de que una de las cuerdas duda de su nota, se toca al piano la línea melódica de dicha cuerda y se pide a los coristas que la repitan. Luego se añaden las demás cuerdas.
- Cuando la afinación de la línea armónica de un fragmento presenta dificultades, después del trabajo por conjuntos, al unir todo el coro, se empieza en un *tempo* más lento (para que todos se puedan escuchar y la afinación se afiance). Cuando, aun así, hay cuerdas a las que les cuesta, se les pide que interpreten el fragmento solas.
- Los problemas de afinación relacionados con la presencia de alteraciones ajenas a la tonalidad, se corrigen tocando el fragmento al piano y pidiendo a las cuerdas que presentan las dificultades, que lo repitan.
- Los problemas de afinación se corrigen por imitación (la docente canta y/o toca al piano el fragmento y los alumnos lo repiten). Cuando las dificultades están en varios lugares de la sección, éstos se tocan al piano y se pide a la cuerda que cante la línea melódica de toda la sección.

- Cuando varias cuerdas se equivocan en la entonación de un fragmento ya corregido en los ensayos anteriores, se pide a los coristas que repitan el fragmento para que se concentren y consigan una entonación correcta.
- Para evitar un problema de entonación ya corregido, en algunas ocasiones, antes de interpretar la obra *Da Capo*, se pide a la cuerda en cuestión que realice el fragmento problemático.

Metro-rítmica

- Cuando una cuerda entra tarde después de tomar aire, se corrige a los coristas pidiéndoles que hagan la respiración más corta.

Dinámica y articulaciones

- Para evitar problemas de dinámica y articulaciones en un fragmento dado (por ejemplo, en un juego *llamada-resuesta*), antes de realizarlo, se recuerdan los matices y las articulaciones que se deben interpretar.
- Cuando en un fragmento dado los coristas no interpretan correctamente las articulaciones marcadas en la partitura, se les recuerda dónde se encuentra el cambio de articulación que deben ejecutar y se les enseña cómo realizarlo (la profesora les canta el compás).
- Cuando en un juego *llamada-respuesta* una de las partes dialogantes no consigue el contraste dinámico indicado por el arreglista, se les pide que piensen en el carácter del texto con la dinámica correspondiente (por ejemplo, incertidumbre: dinámica *piano*).

Tempo y agógica

- Para acercarse al *tempo* original de la obra, después de trabajar un fragmento dado en un *tempo* más lento, se pide a los coristas que lo repitan en un *tempo* más rápido.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Cuando la emisión de un fragmento dado se ve afectada, porque los coristas no abren suficientemente la boca, ni apoyan (muestran una postura corporal inadecuada), se les pide que repitan el mismo fragmento con la boca más abierta y con una postura corporal adecuada.
- Los problemas de emisión relacionados con el hecho de que los coristas “abran” demasiado la vocal “e” (por ejemplo, en “plenty”), se corrigen enseñándoles la postura vocal adecuada.
- Cuando en un fragmento el sonido en una de las cuerdas es nasal y “gritado” y por ello se ven afectados la emisión, el empaste y el equilibrio; se explica a dicha cuerda el problema, se le pide cuidado y se hace interpretar el fragmento a todo el coro en una dinámica más suave para que las voces se escuchen mutuamente.
- Los problemas de empaste en una cuerda, se corrigen explicando el problema a los coristas y pidiéndoles que empasten mejor. De esta manera los alumnos aumentan su concentración en los elementos necesarios para un buen empaste.
- Cuando la emisión vocal empeora y el sonido se convierte en “blanco” en una palabra basada en la vocal “o” (por ejemplo, “no”), se explica a los coristas que para que mantengan la misma calidad de emisión, deberían cantar con la posición de la “o”. Si el mismo problema vuelve a aparecer más tarde en una de las cuerdas, se les pide cuidado, para que así aumente su concentración.
- Cuando una cuerda en su intento de destacar “abre” el sonido, se le explica que se necesita un sonido de poco volumen, pero “redondo”.
- Cuando el sonido se convierte en “blanco” porque después de la vocal “o” los coristas cantan la “e” y la “abren”, se les enseña cómo conseguir un sonido más “redondo”, manteniendo la postura de la “o” y sin bajarla en la “e”.
- Cuando al cantar la vocal “a” varias veces, los coristas empiezan a “abrir” el sonido, se les enseña cómo mejorar la emisión (la docente les canta como ejemplo el fragmento entero).
- Cuando los coristas “abren” la “a” (por ejemplo, en “die” o “my”) y la vocal aparece después de una “u” (“to”) o una “o” (“oh”), para mejorar la emisión, el problema se les explica y se les indica que deberían mantener la postura de la vocal anterior. A continuación se les enseña cómo realizarlo.

Dicción

- Los problemas de pronunciación relacionados con una de las consonantes de una palabra dada (por ejemplo, “enough”), se corrigen por imitación (la profesora pronuncia la palabra, para que los coristas puedan recordarla).
- Los problemas relacionados con la pronunciación de la vocal /ə/ (por ejemplo, en “reason”), se corrigen por imitación (la profesora pronuncia la vocal y los coristas la repiten).
- Cuando los coristas no consiguen una correcta dicción del texto de un fragmento dado -que coincide con un verso entero-, se les lee el texto según la prosodia y se les recuerda la traducción de la letra. Luego se les pide que canten el fragmento.
- Cuando un fragmento ya ha presentado varios problemas de dicción, para evitar que aparezcan de nuevo, en algunas ocasiones, antes de empezar a cantarlo, se pide al coro una buena dicción.
- Cuando la letra de un fragmento dado no se percibe de forma clara, se pide a las cuerdas que lo interpretan que exageren la articulación. Acto seguido, se les enseña cómo hacerlo.
- Cuando el coro pronuncia una palabra -ya corregida en ensayos anteriores- de forma incorrecta, se enseña la pronunciación adecuada a los coristas y les pide que la anoten en la partitura.
- Cuando los alumnos pronuncian dos palabras similares -que se diferencian en la longitud de la vocal (por ejemplo, “seat” y “sit”)- de la misma manera, se les recuerda la diferencia que tienen que hacer al articularlas. Luego se les pide que vuelvan a cantar el fragmento.

Prosodia y fraseo

- Para mejorar la prosodia de un fragmento, en el cual hay que subrayar un pronombre relevante para el género del espiritual que no lleva acento poético (por ejemplo, “my”), antes de empezar a cantar, se pide a los coristas que acentúen el pronombre. Acto seguido, se les declama el motivo del que forma parte y luego se les enseña de forma cantada.

Carácter de la obra

- Cuando en un juego *llamada-respuesta* una de las partes dialogantes (siendo esta bien de la *llamada* o bien de la *respuesta*) canta sin carácter, se recuerda a los coristas de qué trata la letra del fragmento y se les pide que transmitan el significado.
- Para mejorar el carácter de los juegos *llamada-respuesta* y conseguir adentrarse en el carácter de toda la obra, se pide a los coristas que se levanten, que se coloquen las mujeres frente a los hombres y que se imaginen que están en una iglesia afroamericana.
- Para evitar problemas relacionados con el carácter de la obra, antes de empezar a realizarla *Da Capo*, se recuerdan a los coristas las palabras clave del inicio y se les pide carácter, indicándoles qué es lo que deben transmitir (por ejemplo, alegría).

5° ENSAYO (28. 04. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Los problemas de afinación corregidos en ensayos anteriores, que vuelven a aparecer, porque alguno de los miembros de una cuerda ha faltado, se corrigen con la ayuda del piano. Acto seguido, se pide a la cuerda que repita el fragmento *a capella*.
- Los problemas de afinación de la línea armónica de un fragmento dado se corrigen afinando primero la línea melódica de la cuerda que muestra dificultades y acto seguido, añadiendo las demás voces en un *tempo* más lento para que los coristas se escuchen y puedan afinar mejor los intervalos armónicos.
- Los problemas de afinación se corrigen por imitación (la docente toca el fragmento al piano y los alumnos lo repiten).

- Cuando se detecta que la desafinación en la línea armónica está causada por la inseguridad de una cuerda dada en un fragmento, se repasa la línea melódica de dicha cuerda.

Dinámica y articulaciones

- Para evitar problemas relacionados con los contrastes dinámicos, antes de que los alumnos empiecen a cantar un fragmento que ha mostrado este problema, se les pide que realicen el contraste marcado en la partitura.
- Cuando los coristas no realizan un matiz indicado en la partitura (por ejemplo, el *crescendo*), se les pide que lo interpreten.
- Cuando un acento indicado por el arreglista es difícil de interpretar por su lugar en la métrica (por ejemplo, en una síncopa compuesta), antes de que el coro empiece a cantar el fragmento en el que aparece el acento, se toca al piano dentro del contexto melódico-rítmico y se escribe en la pizarra la palabra que coincide con el acento.

Tempo y agógica

- Cuando varias cuerdas del coro ralentizan el *tempo*, se les enseña este último y se pide a los coristas que estén más atentos al gesto de dirección.
- Cuando se produce un desajuste rítmico, se enseña al coro con la ayuda del piano el *tempo* del fragmento. Si el problema no se soluciona, el fragmento se enseña mediante palmas en el *tempo* en el que el coro tiene que cantarlo.
- Para acercarse al *tempo* original de la obra, al repetir la pieza *Da Capo*, se pide al coro que la realice en un *tempo* más rápido. Cuando el cambio de *tempo* lleva a un cambio en el esquema de dirección y no todos los coristas se dan cuenta de ello, para evitar problemas de desajuste, se les enseña el *tempo* con el gesto y con el piano.
- Los problemas relacionados con la duración de los calderones indicados en la partitura se corrigen, pidiendo a los alumnos que atiendan al gesto de dirección.
- Cuando en un fragmento de varios calderones el coro empieza a alargar también las notas que no llevan *fermatas*, se explica el problema para solucionarlo.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Cuando la emisión de la “e” en una palabra (por ejemplo, “ready”) no es la adecuada, se corrige a los coristas recordándoles que la “e” debe ser “redonda”. Acto seguido, se repite el fragmento.
- Para evitar problemas de emisión relacionados con el hecho de que los alumnos con poca técnica vocal fueren la voz en las notas agudas, no se repiten en exceso los compases en tesitura aguda.

Dicción

- Cuando varias cuerdas no articulan con claridad el texto de un fragmento dado, se les explica el problema para solucionarlo.

Prosodia y fraseo

- Cuando el coro canta un fragmento dado sin intencionalidad, se explica el problema a los alumnos y se les recuerdan -con la ayuda del piano- las palabras clave que deben subrayar.
- Cuando el coro suele presentar problemas relacionados con la prosodia de un fragmento, antes de empezar a interpretarlo, se pide a los coristas que canten según la prosodia y con las acentuaciones oportunas -que se recuerdan con la ayuda del piano y se escriben en la pizarra-. Si aun así, los alumnos no acentúan una de las palabras, se les propone que realicen un golpe con el pie al cantarla. Luego se les pide que vuelvan a interpretar el fragmento sin el golpe.

7º ENSAYO (12. 05. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Cuando en un fragmento armónico una cuerda duda de su línea y se “va” con la melodía, se hace repetir el fragmento a todas las voces, menos a la voz que lleva

la melodía. Después, se pide a la cuerda que presentaba dificultades que se concentre en su propia línea melódica y se añade la voz que realiza la melodía.

Metro-rítmica

- Cuando los coristas no cortan el sonido al mismo tiempo, se les pide que atiendan al gesto de dirección.

Dinámica y articulaciones

- Cuando el coro no interpreta las articulaciones indicadas por el arreglista, se recuerda a los coristas cómo realizarlas (la docente canta el compás).
- Cuando en un juego *llamada-respuesta* el coro no realiza la dinámica indicada, se le recuerda el matiz señalado por el arreglista y se le explica que en las diferentes apariciones de la *respuesta*, la dinámica varía.
- Cuando el coro no consigue diferenciar correctamente los matices indicados, se le explica que debe buscar más contrastes dinámicos y el fragmento se repite.

Tempo y agógica

- Cuando en un fragmento dado el coro tiende a ralentizar, se le explica el problema y al repetir el fragmento, se pide a los coristas que retomen el *tempo* original.
- Cuando se produce un desajuste rítmico, porque por falta de concentración los miembros del coro no respetan el *tempo* que se les indica, se explica el problema y se les pide que se concentren.
- Cuando los alumnos no respiran entre las *fermatas* indicadas por el arreglista y por ello se ve afectada la correcta interpretación de la agógica, se les recuerda que deben atender al gesto de dirección y respetar las respiraciones indicadas.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Cuando el coro no canta con una correcta postura corporal, para evitar problemas de emisión, se pide a los coristas que adopten una postura corporal adecuada.
- Los problemas de emisión relacionados con el hecho de que los alumnos empeoran la calidad del sonido (cantan con sonido “blanco”), se corrigen por imitación (la docente canta el fragmento) y explicando a los alumnos que las vocales deberían ser homogéneas.
- Para mejorar la emisión vocal del coro y para aumentar su concentración, al cantar la obra entera, se pide a los alumnos que canten de pie.

Dicción

- Cuando una palabra ha creado problemas de pronunciación en ensayos anteriores -por la vocal /ə/ que es bastante difícil para el coro-, para evitar los errores, antes de empezar a interpretar la obra, se recuerda a los alumnos la pronunciación de la palabra (“reason”).
- Los problemas de pronunciación se corrigen por imitación (la docente pronuncia la palabra y los alumnos la repiten).
- Cuando un fragmento presenta varios problemas de articulación, se pide a los coristas que lo pronuncien una vez de forma exagerada y se les enseña cómo hacerlo (la profesora da el ejemplo y los alumnos repiten). Si al volver a cantar el fragmento aún hay margen de mejoría, se pide a los coristas que articulen las palabras al cantar como si se tratara de un mensaje realmente trascendente.

Prosodia y fraseo

- Para evitar problemas relacionados con la prosodia de un fragmento, antes de empezar a realizarlo, se pregunta a los alumnos (o se les recuerda) cuáles son las palabras clave.
- Cuando los coristas no subrayan una de las palabras clave, se les explica que dicha palabra debería acentuarse más y acto seguido, el fragmento se repite.

Carácter de la obra

- Para evitar problemas relacionados con el carácter de la obra, antes de empezar a interpretarla, se recuerdan las palabras clave y se pide a los coristas que transmitan el carácter.

b. “WADE IN THE WATER” (arreglo de J. Karai)

1^{er} ENSAYO (9. 12. 2009)

Afinación (horizontal y vertical)

- Para solucionar cualquier problema de afinación, se explica al coro dónde está la carencia y, acto seguido, cómo solucionarla.
- Cuando el problema de afinación melódica se relaciona con la alternancia de dos notas correlativas, se canta a los coristas la entonación correcta y se les propone que realicen un *tenuto* en la primera nota de la célula en cuestión.
- La mayoría de los problemas de afinación relacionados con la realización de intervalos tanto descendentes como ascendentes, se corrigen por imitación (la profesora canta el intervalo correctamente y los alumnos repiten). Otra herramienta que se utiliza es tocar el intervalo al piano para su posterior realización por parte del coro.
- En el caso de que una nota de difícil entonación aparezca antes (en el mismo compás o en el compás anterior) en otra cuerda del coro, se le da esta referencia a la voz que debe interpretar la nota.
- Los problemas de entonación relacionados con la segunda menor, después de una segunda mayor, se corrigen, haciendo al coro pensar que la segunda menor es un intervalo más “estrecho” que la segunda mayor.
- Cuando se detecta que los problemas de entonación están causados por una incorrecta postura vocal, se corrige dicha postura.
- Para corregir la afinación de un intervalo tanto melódico como armónico, se pide a las voces implicadas que lo realicen solas para poder escucharse mejor.

- Algunos problemas de afinación se corrigen a través de la línea armónica: añadiendo otra voz u otras voces, para construir de esta forma un intervalo o acorde que podría ayudar a que la cuerda en cuestión ubique la nota en su contexto armónico. Así mismo, para mejorar la afinación armónica, se explica a los coristas de qué acordes se trata y se tocan al piano las relaciones entre los acordes.
- Si un problema de afinación ya corregido vuelve a aparecer, se pide concentración a los coristas.

Metro-rítmica

- Los problemas de desajustes rítmicos (ya sea en una misma voz o en varias cuerdas) se corrigen pidiendo a los coristas que atiendan al gesto de dirección. Si aun así el ritmo sigue desajustado, se toca al piano la línea armónica o se pide a los alumnos que interpreten el fragmento de forma hablada, realizando el esqueleto rítmico con la sílaba “tu”.
- Si la causa del desajuste rítmico es el hecho de que una o varias cuerdas ralentizan el *tempo*, se pide a los coristas que atiendan al gesto de dirección y se les enseña el *tempo* correcto.
- Los problemas relacionados con la correcta realización de las síncopas se corrigen de la siguiente forma: la profesora declama el ritmo, palmeando las partes fuertes del compás. Los alumnos vuelven a cantar la síncopa imitando a la docente.
- Cuando una cuerda o todo el coro muestran dificultades en la realización del ritmo de un compás entero, se le enseña éste por imitación (la docente canta el compás y los alumnos lo repiten).
- Los problemas relacionados con la correcta realización de las anacrusas, las ligaduras y los tresillos se corrigen por imitación. La profesora canta la célula o el fragmento en cuestión (o lo toca al piano) y los coristas lo repiten.
- Si se repite un problema de ritmo ya solucionado previamente, se pide más concentración a los coristas.
- En algunas ocasiones, cuando los problemas de desajuste rítmico están causados por falta de concentración, se corrigen mediante la repetición.

Tempo y agógica

- Cuando el coro entra en un compás determinado en un *tempo*, distinto al *tempo* que enseña el gesto de dirección, se corrige a los coristas, explicándoles que el *tempo* tiene que ser el que se marca y que deben prestar atención al gesto.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Los problemas de equilibrio se corrigen explicando al coro cuál de las cuerdas se percibe menos que las demás, para que tanto la cuerda en cuestión como las demás voces, presten más atención a la sonoridad del conjunto.

2º ENSAYO (16. 12. 2009)

Afinación (horizontal y vertical)

- En algunas ocasiones, para mejorar la afinación, se llama la atención a los coristas acerca de las diferencias entre los errores que cometen y lo escrito en la partitura.
- Muchos de los problemas de afinación se corrigen mediante la imitación (la profesora toca al piano o canta el intervalo o el fragmento en cuestión y los alumnos lo repiten). Cuando se trata de la afinación de un intervalo en concreto, primero se trabaja la entonación de éste fuera y, luego, dentro del contexto de la línea melódica o armónica.
- Cuando la desafinación es fruto de una postura vocal inadecuada y de falta de preparación del agudo, esto se corrige por parte de la profesora, quien explica cómo y dónde debería prepararse la “colocación” de la nota en cuestión.
- Para solucionar el hecho de que alguna cuerda desafine una nota que aparece antes en otra voz del conjunto, se indica a la cuerda que tiene dificultades en qué voz fijarse para facilitar la entonación. Luego, para afianzar la afinación, se pide a ambas cuerdas que interpreten juntas el fragmento donde aparece dicha nota.
- Cuando la desafinación del intervalo de segunda menor descendente está causada por la falta de apoyo diafragmático, se explica el problema a los coristas

y se les pide que sientan el apoyo desde la primera nota del intervalo. Así, la segunda nota, se afinaría mucho mejor.

- Cuando aparece un problema de afinación que anteriormente ha sido corregido, se recuerdan a los alumnos el problema y su respectiva solución para que puedan autocorregirse la próxima vez.
- Los problemas de afinación relacionados con timidez o falta de seguridad, se corrigen, pidiendo a los coristas que canten el fragmento en una dinámica más fuerte.
- En algunas ocasiones, para solucionar problemas de afinación relacionados con la línea armónica, se hace a los coristas cantar el fragmento donde está ubicado el intervalo o el acorde en cuestión, en dinámica *piano* o *pianissimo*. Así, los alumnos se escuchan mejor mutuamente y afinan de forma correcta.
- Algunos problemas de afinación melódica o armónica se corrigen mediante la repetición del fragmento, pidiendo a los alumnos una mayor concentración. La mayoría de las veces, antes de la repetición, la docente vuelve a cantar el intervalo o el compás entero como ejemplo.
- Cuando los coristas, al interpretar un fragmento dado, omiten notas o compases enteros, se les pide más concentración.
- Para solucionar un problema de entonación relacionado con la alternancia de dos notas correlativas, se canta el fragmento a los alumnos en un *tempo* más lento y se les enseña la diferencia entre lo que acaban de cantar y lo que está escrito en la partitura. Después se les pide que repitan el fragmento en un *tempo* lento y, acto seguido, en un *tempo* más rápido.

Metro-rítmica

- Cuando se produce un desajuste rítmico causado por el hecho de que una o varias cuerdas ralentizan el *tempo*, se pide a los coristas que atiendan al gesto de dirección y se les enseña el *tempo* correcto.
- Para solucionar un problema relacionado con la ejecución exacta de un grupo de semicorcheas (o de corchea dos semicorcheas) y para que cada una de éstas tenga la misma duración, se pide a los coristas que interpreten un ligero *tenuto* sobre la primera nota de la célula. Acto seguido, se les canta el compás con los *tenutos* indicados y se insiste en que éstos no deberían convertirse en acentos.

- Para mejorar la realización de los tresillos, dificultada por el cambio de *tempo*, se explica a los alumnos que las células no deberían “estrecharse”, sino que, al revés, tienen que “ampliarse”. Además, se indica que los coristas deben apoyarse en la primera nota de cada uno de los tresillos. Acto seguido, la docente “habla” el ritmo del fragmento, donde se ubican los tresillos, y el coro lo repite -también “hablando”- con la sílaba “tu”. Después, se pide a los alumnos que hagan lo mismo en solfeo.
- Algunos problemas de ritmo se corrigen con la ayuda del piano (la docente toca el ritmo correcto que los alumnos deben realizar).
- Algunas carencias en la interpretación del ritmo de la obra se corrigen en el acto (la profesora corrige a los alumnos mientras éstos cantan).
- Cuando se ejecutan a la vez varias líneas rítmicas y una o varias de las cuerdas se pierden en la partitura por no realizar de forma correcta una célula rítmica (por ejemplo, una negra ligada a una síncopa), para ayudar a las cuerdas en cuestión, se les pide que canten el fragmento solas. Si aun así la interpretación no mejora, el ritmo que crea dificultades se afianza por imitación.
- Para mejorar la realización de un fragmento basado en síncopas, la profesora lo realiza mediante palmas. A continuación, pide a los coristas que repitan el fragmento cantándolo -apoyados por el piano-, para al final interpretarlo *a capella*.
- Los problemas relacionados con los desajustes rítmicos causados por la simultaneidad de varias líneas rítmicas de cierta dificultad (por ejemplo, con el añadido de la hemiolia que se forma entre coro y solista) se corrigen mediante la explicación del problema y la escucha atenta de las cuerdas. Se explica a las voces que deben concentrarse en su propia línea rítmica.

Tempo y agógica

- Cuando una o varias voces entran en un *tempo* más lento que el *tempo* en el que cantan las demás cuerdas y este problema ya ha sido corregido en el ensayo anterior, se recuerda este hecho a las voces en cuestión. Para afianzar el *tempo* de la entrada, la docente canta a los coristas el compás anterior en el *tempo* correcto (para que las voces puedan entrar a tiempo), y les invita a que se fijen en el gesto de dirección.

- Cuando cada una de las cuerdas canta en un *tempo* diferente, se recuerda a los coristas que tienen que estar todos juntos realizando la obra con el mismo *tempo*. Acto seguido, se les enseña el *tempo* y se les pide que atiendan al gesto de dirección.
- Cuando una de las cuerdas ralentiza el *tempo*, se la corrige en el acto de la interpretación, o, en el caso de parar, se le explica el problema y se le pide que siga el gesto de dirección.
- Para evitar los desajustes rítmicos en el enlace de dos fragmentos, donde hay un cambio en la agógica, antes de interpretar el enlace, se advierte a los coristas de que el *tempo* cambia.
- A veces, los problemas relacionados con el hecho de que una cuerda no entra a tiempo, se solucionan haciendo la corrección en el acto de la interpretación.
- Los problemas de desajustes rítmicos, provocados por cambios en la agógica, se corrigen, pidiendo al coro que siga el gesto de dirección. Cuando los problemas se presentan en una sola cuerda y ésta presenta bastante dificultades, se pide a la voz que ejecute el fragmento con los cambios agógicos sola. Acto seguido, se añaden las demás cuerdas.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Para evitar problemas de emisión, empaste y equilibrio relacionados con la respiración, se indican a los coristas los lugares de la obra donde cada una de las cuerdas puede tomar aire.
- Los problemas de emisión causados por la comodidad de las voces en la tesitura, se corrigen, explicando a los coristas que a pesar de la tesitura cómoda, deben buscar un sonido “redondo”.
- Cuando la emisión de una nota aguda se ve afectada por una mala postura vocal, se explica a los coristas que deben preparar la posición antes y se les indica dónde.
- Cuando se produce desequilibrio entre dos voces que forman un intervalo disonante (por ejemplo, segunda mayor), se explica a los coristas de la cuerda menos audible que deberían atreverse a cantar la nota y se toca al piano la disonancia que debe oírse. Asimismo, se les explica la importancia que tiene el intervalo disonante en la armonía de la obra.

- En las partes homófonas de la obra, donde se produce un problema de equilibrio causado por falta de seguridad en alguna de las cuerdas, se pide a los miembros de dicha cuerda que canten el fragmento en la misma dinámica que las demás voces.
- Para mejorar la emisión y el empaste del coro, se pide a los alumnos que interpreten la obra con “lu”, una sílaba por nota.
- Para solucionar el problema de equilibrio relacionado con el hecho de que los alumnos de canto se oyen más que el resto de los coristas, antes de empezar a cantar el fragmento en cuestión, se explica el problema a todos y se les pide escucha atenta.

Dicción

- Para evitar problemas de dicción, se pide a los alumnos que pronuncien las palabras más complejas antes de empezar el trabajo con el texto.
- Para facilitar la dicción, antes de unir el texto con la música, los fragmentos de pronunciación compleja o de dificultades relacionadas con la unión texto-ritmo, se realizan en *parlato* por todo el coro con el esqueleto rítmico indicado en la partitura.
- Los problemas relacionados con la unión texto-ritmo se corrigen por imitación - la profesora declama el texto del fragmento en un *tempo* más lento y los alumnos repiten las veces que sean necesarias-.
- Para solucionar el problema relacionado con la pronunciación de la palabra “wade”, se explica a los alumnos que el verbo “wait” tienen otro significado muy distinto. A continuación se les pide que pronuncien la “d” de “wade” como una “d” y no como una “t”, pegando la “d” al “i” de “in” /wei din/. Acto seguido se les enseña cómo hacerlo por imitación.
- El problema relacionado con la pronunciación del texto que coincide con la ejecución de un tresillo, se corrige, explicando a los alumnos que deberían pensar en la esdrújula “plátano”.
- Para mejorar la pronunciación de una palabra, dificultada por la presencia de la vocal /ə/ (por ejemplo, “reason”), se pide a los coristas decir “the” y se les enseña cómo hacerlo.

- Las dificultades relacionadas con la correcta pronunciación de las consonantes en una palabra dada (por ejemplo, “sh” en “should”) se corrigen por imitación (la profesora pronuncia la palabra y los alumnos la repiten).
- El problema relacionado con la unión de una parte de texto (por ejemplo, “ready to die”) con la célula rítmica dos semicorcheas corchea, se corrige a través de la ejecución del ritmo con palmas por parte de la docente y mediante la imitación (la profesora declama el texto y el coro lo repite).

Prosodia y fraseo

- Para evitar los posibles problemas de fraseo relacionados con la respiración, se indican, a cada cuerda, los lugares donde puede tomar aire.

Carácter de la obra

- Para acercarse más al carácter de la obra, se pide al coro que interprete el espiritual con la sílaba “lu” y se le explica que el carácter del espiritual es melancólico, pero que aparte de la melancolía y de la tristeza, los personajes tienen esperanza y firmeza en la fe. Además, se recuerda a los coristas el significado de la letra y se les comenta a qué tipo de espirituales pertenece la pieza (por ejemplo, a las *sorrow songs*).
- Para mejorar la transmisión del carácter en un juego *llamada-respuesta* por parte de las cuerdas, se les recuerda, primero, que están participando en este tipo de diálogo y, después, se les pide que respondan con el mismo carácter que han percibido de las cuerdas con las que “dialogan”.
- Cuando el carácter de un fragmento se ve afectado negativamente, porque las cuerdas no respiran a tiempo, se les explica el problema y se les pide que preparen la respiración antes.
- Para acercar el coro más al carácter del espiritual, se explica a los alumnos la relación texto-música que logra el arreglista y, acto seguido, se les pide que transmitan lo que han aprendido acerca del carácter.

4° ENSAYO (20.01.10)

Afinación (horizontal y vertical)

- Algunos problemas de afinación se corrigen explicando a los coristas dónde está el error y pidiéndoles cuidado.
- Las dificultades relacionadas con la entonación de notas correlativas se corrigen a través de la explicación del problema y mediante la imitación (la docente toca al piano y canta el fragmento de forma correcta).
- Los problemas de afinación relacionados con el hecho de que los coristas no respiran en los sitios indicados, se corrigen, explicando a los alumnos que si no toman aire en los lugares señalados, la respiración no les llega hasta el final de la frase y, como consecuencia, desafinan.

Metro-rítmica

- Cuando se producen desajustes rítmicos por la incorrecta realización de los cambios agógicos, se canta a los alumnos el fragmento en el *tempo* indicado por el arreglista.
- Los problemas relacionados con el hecho de que varias cuerdas no cortan el sonido a tiempo se corrigen de la siguiente forma: la docente canta el fragmento realizando, al mismo tiempo, el gesto del corte. Acto seguido, explica a los coristas dónde deberían hacer exactamente el corte en relación con el gesto de dirección. Después, el fragmento se interpreta varias veces a distintas velocidades para que los alumnos se familiaricen con la manera de cortar el sonido.
- Cuando el desajuste rítmico es consecuencia del hecho de que el solista entra en un *tempo* más lento, se pide al solista que siga al gesto de dirección y a los coristas que canten concentrados en su propia línea rítmica.

Dinámica y articulaciones

- Cuando las articulaciones indicadas por el arreglista (por ejemplo, acentos) no destacan suficientemente, se pide a la cuerda que debe interpretarlas que tenga este hecho en cuenta y se repite el fragmento.
- Cuando una de las cuerdas exagera los matices indicados (por ejemplo, el *crescendo*), se pide a los coristas que realicen el desarrollo dinámico teniendo en cuenta el equilibrio y los matices señalados en la totalidad de la obra.
- Cuando la tesitura de alguna cuerda en un fragmento dado no permite que el *forte* señalado por el arreglista suene como tal, se explica a los alumnos que el *forte* indicado es más bien un *forte* de carácter.
- El problema relacionado con el excesivo volumen empleado por alguna de las cuerdas, se corrige pidiendo a los coristas que canten de manera más coherente en relación a las demás voces, para que, de este modo, las cuatro cuerdas suenen de manera equilibrada.
- Cuando en un juego de imitación las cuerdas llegan demasiado pronto a dinámica *forte*, se pide a los coristas que anoten en la partitura el compás dónde realmente deben llegar a este matiz.

Tempo y agógica

- Cuando una o varias voces tienden a ralentizar el *tempo*, se les explica el problema y se les pide que sigan el gesto de dirección.
- Cuando el coro no realiza el cambio agógico señalado en la partitura (por ejemplo, *più mosso*), se canta el fragmento a los alumnos en el *tempo* indicado por el arreglista.
- Cuando una o varias cuerdas no entran a tiempo y, antes de la entrada, tienen que tomar aire, se pide a los coristas que respiren con el gesto de dirección.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Cuando los coristas, encontrándose en el rango bajo de su tesitura, cantan un fragmento dado con “aire”, se les explica que esta emisión no es la adecuada. Acto seguido se les enseña -a través del canto- cómo tiene que sonar la sección.

Se les explica que no deberían buscar mucho volumen, sino un sonido “redondo”, apoyándose en la palabra que culmina el motivo.

- Cuando la emisión de un fragmento en una cuerda aún no es lo suficientemente satisfactoria, a pesar de haber sido corregida, se pide a los coristas que piensen en el carácter que la letra aporta al fragmento (por ejemplo, la muerte).
- Cuando la emisión sonora, el empaste y el equilibrio de la parte imitativa del espiritual se ven afectados negativamente, porque la cuerda que expone el motivo a imitar “abre” el sonido de la entrada y exagera la dinámica escrita, a dicha cuerda, se le explica el problema y se le pide que cuide la emisión sonora y el volumen, puesto que, de otro modo, la voz que entra en imitación también “abrirá” demasiado las vocales e intentará cantar más fuerte de lo que debe.
- Para mejorar el equilibrio en la parte imitativa de la obra, se explica al coro que cada cuerda debe seguir su propia línea dinámica, escuchando al mismo tiempo a las demás voces, para que de esta forma el motivo a imitar pueda oírse siempre. Se añade que cada cuerda debe seguir la voz con la que entra en imitación.
- Cuando el equilibrio se ve afectado, porque una de las voces emplea un volumen excesivo, se pide a dicha cuerda que cuide la intensidad y que escuche a las demás voces.
- Cuando una cuerda tiene dificultades con la emisión de una nota aguda por una incorrecta postura vocal, se le explica que debería preparar la postura del agudo antes y se le indica dónde hacerlo.
- Para evitar problemas de emisión relacionados con un fragmento, en el que las voces están en una tesitura cómoda, se recuerda a las cuerdas en cuestión que realicen la sección con la posición vocal adecuada, buscando un sonido “redondo”.
- El problema de equilibrio en la parte imitativa de la obra, relacionado con el hecho de que algunas de las cuerdas “cubren” al resto, se corrige pidiendo a dichas cuerdas que escuchen la voz menos audible. Al mismo tiempo, se recuerda a la cuerda más “débil” que escuche a la voz con la que entra en imitación.

Dicción

- Los problemas relacionados con la pronunciación de una palabra dada (por ejemplo, “water”) se corrigen mediante la imitación: la docente explica a los coristas cómo deberían pronunciar la palabra y los alumnos la repiten de forma correcta.
- Para mejorar la pronunciación del verbo “wade”, se recuerda a los coristas que en la vocalización, se ha introducido el ejercicio “way din din” con esta finalidad. Acto seguido, se les vuelve a enseñar cómo pronunciar el verbo.
- Cuando después de haber conseguido pronunciar el verbo “wade” de forma hablada adecuadamente, al cantar, parte del coro sigue pronunciando “wade” de manera incorrecta (como “wait”), se le corrige en el acto de la interpretación. Cuando aun así el problema permanece, para lograr ligar la “d” con la “i”, a los coristas se les hace decir: “Way din din”, luego “Wade in the water” (ligando las primeras dos palabras de este modo: /weidin/) y, acto seguido, “Wade in the water and be baptized”.
- Para solucionar problemas de dicción, relacionados con palabras, cuya pronunciación ha sido corregida, pero sigue resultando difícil para el coro, se pide a los alumnos no sólo que pronuncien la palabra dada correctamente, sino que la pronuncien también en el contexto de la frase de la que forma parte.

Prosodia y fraseo

- Cuando los coristas no cantan con direccionalidad, se les recuerdan las palabras importantes de la frase según la prosodia. Para mejorar el fraseo, se pide al coro que cante toda la frase en *piano*, haciendo énfasis en las palabras clave.
- Para mejorar el fraseo, se explica a los coristas que éste debería desarrollarse hacia la culminación de la frase (se les recuerda qué palabra deberían subrayar) y luego ir “recogiéndose”. Acto seguido, la docente canta la frase como ejemplo.
- Cuando alguna de las cuerdas deja de frasear por un cambio en la dinámica (por ejemplo, *crescendo*), se explica a los coristas que a pesar de la diferencia en los matices, deberían frasear. Acto seguido, a modo de ejemplo, se les canta el fragmento con la dinámica indicada y el fraseo deseado.

- Para evitar los problemas de fraseo, a veces, antes de realizar una frase dada, se recuerdan a los coristas las palabras que deben destacar y se les pide que declamen el texto del fragmento, subrayando las palabras clave.
- Los problemas relacionados con el fraseo de un fragmento dado se corrigen también a través de la explicación de la docente en relación a que se debe realizar el fraseo pensando no sólo en su culminación, sino también en el hecho de mantener la intencionalidad hasta el final de la frase.
- Cuando una o varias cuerdas no destacan una de las palabras clave, la docente les recuerda la importancia de ésta.

Carácter de la obra

- Cuando los coristas no interpretan un fragmento dado con el debido carácter, se les recuerda el significado de la sección, dictado por la relación texto-música.
- Para mejorar el carácter en la interpretación de la obra, antes de que todo el coro empiece a cantarla *Da Capo*, se explica a la cuerda que expone el tema por primera vez que del carácter que imponga al tema, dependerá el carácter en las demás voces.
- Cuando el carácter en un fragmento dado ya ha sido conseguido, pero en casos puntuales los alumnos no logran transmitirlo, se les pide que lo hagan.

9º ENSAYO (12. 05. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Para solucionar los problemas de afinación en la parte solista, se toca la línea melódica al piano haciendo hincapié en la parte donde el solista se equivoca. Acto seguido, para darle más seguridad, se le hace cantar, con la ayuda del piano, la misma línea.
- Cuando una de las cuerdas desafina con frecuencia una nota aguda por incorrecta emisión del sonido, antes de empezar a realizar el fragmento donde se encuentra el agudo, se explica a los coristas dónde deberían preparar la posición vocal de la nota.

Metro-rítmica

- Cuando una sola cuerda se desajusta rítmicamente, la docente declama el ritmo del fragmento y toca al piano la línea melódica de la sección.

Tempo y agógica

- Cuando una parte de la obra contiene varios cambios agógicos, para que el coro esté atento, antes de empezar, se le recuerda que atienda al gesto de dirección. En el caso de que los coristas no terminen de entender el significado de alguna de las indicaciones (por ejemplo, *stringendo*), se les vuelve a explicar ésta comparándola con otro cambio agógico que sí conozcan.
- Los problemas de *tempo* relacionados con cambios en la agógica (por ejemplo, *ritardando* o *più mosso*) se corrigen, pidiendo a los coristas que atiendan al gesto de dirección.
- Los problemas relacionados con cambios en la agógica en los fragmentos más rápidos de la obra, se corrigen a través de la imitación. La docente declama la sección para que los alumnos puedan percibir mejor la diferencia entre el *tempo* anterior y el nuevo *tempo*. Acto seguido, los alumnos repiten el fragmento de forma cantada.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Para evitar problemas relacionados con el empaste en una de las cuerdas, antes de empezar a cantar el fragmento donde aparece la carencia, se pide a dicha cuerda que tenga cuidado con esta cuestión.
- Para solucionar los problemas de emisión que aparecen en el juego imitativo de la obra, se pide a la cuerda con carencias sonoras que imite el sonido de la cuerda con la que entra en imitación.
- Cuando una de las cuerdas sobresale en un fragmento dado de la obra, se pide a sus miembros que tengan cuidado tanto con el equilibrio como con el empaste.

- Para evitar la incorrecta emisión de una nota aguda en una de las cuerdas, antes de empezar a cantar, se sugiere a los coristas dónde preparar la postura vocal del agudo.
- Para mejorar la emisión vocal del coro y para aumentar su concentración, al cantar la obra entera, se pide a los alumnos que canten de pie.

Dicción

- Cuando el coro tiene dificultades al pronunciar una palabra dada, se pide a los coristas que la pronuncien y se les corrige por imitación.

Prosodia y fraseo

- Para evitar problemas relacionados con la prosodia y el fraseo en la parte imitativa del espiritual, antes de empezar a cantar, se recuerdan a los alumnos las palabras clave.
- Cuando en un fragmento dado una de las cuerdas no frasea correctamente, a ésta, se le explica el problema y se la corrige, recordándole las palabras importantes que deberían subrayarse.
- Los problemas de fraseo relacionados con el hecho de que los alumnos respiran en un lugar erróneo y por lo tanto “cortan” la frase, se corrigen, pidiendo a los coristas que respiren en el lugar indicado.

Carácter de la obra

- Para que se consigan una emisión y un carácter adecuados, antes de empezar, se pide a los coristas que se imaginen que alguien ha fallecido.

c. “ELIJAH ROCK” (arreglo de J. Hairston)

1^{er} ensayo (3. 02. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Para solucionar un problema de entonación relacionado con la lectura errónea de una nota por la complejidad de la grafía (por ejemplo, casillas divididas entre dos sistemas), se explica a los coristas la escritura que aplica el arreglista y se les pide que repitan el fragmento.
- Los problemas de afinación, resultado de una incorrecta emisión de notas mantenidas, se corrigen explicando a los coristas la causa del problema y tocando al piano las alturas correctas de las notas que los alumnos deben realizar.
- Cuando en la anacrusa de un compás dado se produce un problema de afinación, para corregirlo, a los coristas se les canta la nota correcta.
- Los problemas de entonación relacionados con la dificultad de realizar la primera nota de una entrada dada, se corrigen con la ayuda del piano: se toca tanto el enlace directo como unos compases antes de dicha entrada, para que los coristas memoricen el contexto tonal y armónico y, de esta forma, realicen la entrada con más facilidad.
- En algunas ocasiones, un problema de afinación relacionado con la realización de un intervalo ascendente, se corrige mediante la interpretación al piano del compás completo y la posterior ejecución del compás por parte de la cuerda. Otras veces, el mismo problema se corrige mediante la explicación de la docente, que indica a los coristas cuál es la segunda nota del intervalo.
- Cuando los problemas de afinación se relacionan con la alteración adicional de una nota que posteriormente aparece en su estado natural, se explica a los coristas que en su primera aparición, la nota, está alterada. Acto seguido, se les canta el fragmento entero para que puedan diferenciar la nota alterada de la natural. Para que afiancen la afinación, se les pide que entonen el fragmento en un *tempo* más lento.
- En algunas ocasiones, cuando una cuerda canta en *divisi* y aparecen problemas de afinación en una de las voces, éstos se corrigen pidiéndole a la cuerda entera

que ayude a la voz que tiene las dificultades, cantando conjuntamente. Así, toda la cuerda realiza la parte de dicha voz. En el caso de que al cantar nuevamente su propia parte sola, la voz no esté segura, se pide a todo el coro que interprete la parte problemática. Acto seguido, la voz repite su parte sola. Si aun así siguen surgiendo dudas, la docente canta el fragmento y pide a las coristas de dicha voz que lo repitan. Luego, se añade una voz más y las cuerdas restantes vuelven a interpretar la parte de la voz problemática. Después, se hace que dicha voz repita el fragmento sola. Si aun así surge alguna duda en la afinación del fragmento, éste se toca al piano y se pide a los coristas que subrayen el lugar donde se equivocan una y otra vez.

- Los problemas de afinación que se relacionan con un intervalo o un fragmento dado se corrigen por imitación (la docente canta y toca al piano los elementos problemáticos y los alumnos los repiten).
- En algunas ocasiones, un problema de entonación de dos cuartas paralelas se corrige explicando a las dos cuerdas implicadas de qué intervalos se trata y que este paralelismo es típico en la música africana.
- Cuando dos cuerdas cantan a la vez y una de ellas desafina su parte, se corrige el error con la ayuda del piano. Acto seguido, se pide a ambas cuerdas que realicen el fragmento en un *tempo* mucho más lento, para que se escuchen y afinen los intervalos armónicos.
- En algunas ocasiones, los problemas de entonación relacionados con un intervalo descendente se corrigen mediante la explicación de la naturaleza cualitativa del intervalo, y la imitación (la docente canta el intervalo correcto y los alumnos lo repiten).
- En algunas ocasiones, los problemas de afinación de una línea melódica se corrigen, pidiendo a los alumnos que interpreten el fragmento en un *tempo* más lento.
- Para evitar problemas de afinación en enlaces difíciles, antes de ejecutar el enlace dado, se toca éste al piano a modo de ejemplo.
- En algunas ocasiones, los problemas de afinación se corrigen en el acto de la interpretación con la ayuda del piano.

Metro-rítmica

- Dada la dificultad metro-rítmica del espiritual, para evitar problemas de ritmo, antes de empezar la lectura de la obra en solfeo, se explica a los coristas que el arreglo empieza por un sistema de compases y que tienen a acostumbrarse a esta fórmula métrica, puesto que el *tempo* de la pieza es rápido.
- Cuando los coristas acortan el compás por no realizar el silencio al final de este último, se les corrige, explicándoles el problema. Acto seguido, se les canta el compás enlazado con el compás siguiente en un *tempo* lento y después, en un *tempo* más rápido, para que los coristas puedan sentir el ritmo del fragmento en cuestión.
- Cuando los alumnos alargan el compás más corto de un sistema de compases, se les canta el fragmento entero para que sientan el cambio métrico y se les pide que marquen el compás más corto con un círculo para que se acuerden de que es diferente a los demás compases.
- Los problemas de uniformidad en las entradas, se corrigen pidiendo a los coristas que sigan el gesto de dirección. La mayoría de las veces, para que los alumnos tomen conciencia de la importancia de la uniformidad, al detectar el problema, se para y se vuelve a empezar.
- Los problemas de medida se corrigen con la imitación (la docente “habla” el ritmo y los alumnos repiten el fragmento de forma cantada).
- Los problemas de métrica relacionados con la realización del compás más corto del sistema de compases se corrige mediante la imitación (la docente canta todo el sistema de compases y los coristas lo repiten). En el caso de que queden alumnos que sigan dudando, se les “habla” el ritmo del sistema de compases.
- Los problemas relacionados con la realización de ritmo sincopado, se corrigen de la siguiente forma: la docente canta el fragmento realizando palmadas en cada figura. Acto seguido, los coristas vuelven a cantar el fragmento problemático.
- Los problemas de desajuste rítmico se corrigen pidiendo a los coristas que ejecuten el ritmo del fragmento problemático con palmas. En el caso de que haya alumnos que no sean capaces de realizar el ritmo de esta forma, se les pide que lo intenten solos, para que tomen conciencia del problema y mejoren la concentración. Después, se pide a todo el conjunto que cante el fragmento.

Tempo y agógica

- Cuando la obra se empieza a leer en solfeo por primera vez, para evitar que cada uno de los coristas entre con un *tempo* diferente, se enseña a los alumnos el *tempo* de la lectura.
- Para solucionar los problemas de *tempo* relacionados con los compases de notas mantenidas, la docente cuenta los tiempos de los compases en voz alta.
- Cuando una de las cuerdas ralentiza el *tempo*, se le explica el problema y con la ayuda del piano se le recuerda el *tempo* con el que debe cantar.
- El problema relacionado con el hecho de que todo el coro ralentiza el *tempo*, se corrige pidiendo a los alumnos que no cambien de *tempo*.

5° ENSAYO (7. 04. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Los problemas de afinación causados por una incorrecta postura corporal, se trabajan haciendo que el alumno sea consciente de su posición y la adecúe a una postura correcta.
- Cuando alguno de los coristas entra una octava por encima de la nota correcta, se le corrige y se le pide concentración.
- Los problemas relacionados con la inseguridad de una cuerda en una entrada dada, o la dificultad de la cuerda a entonar la nota correcta en la entrada, se corrigen con la ayuda del piano.
- Los problemas de afinación de la línea armónica debidos a que la cuerda que canta la tercera del acorde desafina y, por lo tanto, cambia la naturaleza de este último (convierte el acorde menor en mayor), se corrigen de la siguiente forma: se explica dónde está el error y que éste cambia la naturaleza del acorde, se canta la nota correcta, luego, se toca ésta al piano y se pide a la cuerda que realice la nota con el piano. Acto seguido, se toca el acorde en el contexto armónico (se realizan también los demás acordes del fragmento). Después, se pide a la cuerda con las dificultades de afinación que realice el acorde con las demás voces que lo forman.

- Cuando una cuerda presenta problemas de entonación y dificultades para realizar una línea melódica determinada, se toca al piano esta última.
- Los problemas de entonación, causados por la grafía de la partitura se corrigen explicando a los coristas dónde está el error y pidiéndoles que se fijen mejor en las notas escritas por el arreglista en esta parte de la obra.
- El problema de afinación relacionado con el hecho de que los alumnos confunden una *blue note* con su nota natural y, por lo tanto, empiezan a desafinar esta última se corrige pidiéndoles que acentúen la *blue note*. Acto seguido, a modo de ejemplo, la docente les canta el fragmento con ambas notas, acentuando la *blue note*. Cuando el mismo problema reaparece, se corrige ubicando la nota natural en su contexto melódico (por ejemplo, un arpeggio menor). Para interiorizar la sensación armónica implícita en la línea melódica, la docente canta a los coristas las notas que preceden y siguen la nota, a continuación, el fragmento entero y, después, toca este último al piano. Acto seguido, pide a los coristas que canten el fragmento en un *tempo* más lento y, luego, a tiempo.
- Para solucionar los problemas de afinación en una línea armónica, se toca ésta al piano, para que los coristas se ubiquen en la armonía del fragmento. Además, se explica dónde se producen los errores.
- Cuando una nota aguda se desafina por emisión incorrecta, se explica a los coristas que deberían colocar la posición de la nota antes. Además, se les indica dónde hacerlo y se les enseña cómo realizar la nota de forma cantada.
- Los problemas de afinación de la línea armónica, en la que varias voces se mueven en bloques de acordes, se corrigen tocando al piano la línea melódica de la cuerda que comete los errores detectados y, acto seguido, pidiendo a todas las voces que forman los acordes, que los realicen.
- Los problemas de afinación de un movimiento descendente por segundas en una de las cuerdas, causados por la falta de equilibrio en el pasaje, se corrigen explicando al coro que para ayudar a afinar a esta cuerda, todas las voces deberían cantar de manera equilibrada.
- Cuando se detecta que los problemas de afinación en la línea armónica, en la que varias voces se mueven en bloques de acordes, están causados por las dificultades de entonación de un solo corista (por ejemplo, en *divisi*), para aumentar su concentración y autoescucha, se le pide que realice su línea

melódica solo. En el caso de que siga teniendo problemas en realizar la línea, se le enseña por imitación. Si aun así le cuesta, se le pide que interprete la línea en solfeo. Luego se añaden las demás cuerdas.

- Cuando la línea armónica, en la que varias voces se mueven en bloques de acordes, presenta problemas de entonación en más de una cuerda, para solucionarlos se tocan al piano las líneas melódicas de las voces por separado. Si la desafinación permanece, se pide a los coristas que canten el fragmento en un *tempo* mucho más lento para “pulir” los acordes que forman la línea armónica.
- En algunas ocasiones, para corregir los problemas de afinación en una cuerda, se pide a los coristas que la componen que canten su línea melódica solos. Acto seguido, se les explica dónde está el error de entonación, cuál es el error de emisión que cometen y cómo resolverlo. Después, se pide a todo el coro que cante el fragmento en *pp* y en un *tempo* más lento. Si el problema sigue permaneciendo, se pide a la voz que lleva la melodía en este fragmento que acompañe a la cuerda que muestra los problemas de afinación. Acto seguido, se añaden las demás voces.
- Cuando una de las cuerdas no acierta al afinar la nota de su entrada en un fragmento, se le da una referencia de cómo hacerlo.

Metro-rítmica

- Cuando los coristas anticipan una entrada, porque acortan el silencio con el que termina el compás anterior, se les explica que deberían respetar el silencio entero.
- Cuando una cuerda no realiza el valor entero de una nota mantenida en varios compases, se le explica el problema y se le pide que mantenga la nota hasta el final de su duración.
- Cuando al declamar el texto de la obra, los alumnos tienen dificultades en entrar en una de las partes de una síncopa, se les enseña el ritmo por imitación (la docente declama el ritmo con el texto y los alumnos repiten). Cuando al cantar la obra, la síncopa sigue causando dificultades rítmicas en una de las cuerdas -que entra en la síncopa después de un silencio-, se explica a dicha cuerda que la respiración antes de la palabra tiene que ser muy corta y se les enseña como realizarla (la docente declama el ritmo). Al aparecer un problema parecido en

otra de las cuerdas, se explica que la respiración debe ser más corta, la docente canta el fragmento entero y acto seguido, se pide a los coristas que lo realicen en un *tempo* más lento. Si al volver al *tempo* anterior, la síncopa sigue causando problemas de ritmo, la docente interpreta el fragmento con palmas y los coristas lo repiten de la misma manera.

- Cuando al declamar el texto de la obra, varias cuerdas tienen dificultades para entrar a tiempo después de una nota mantenida, se les enseña el ritmo por imitación (la docente declama el ritmo con el texto y los alumnos repiten). Si al cantar la obra el problema vuelve a aparecer, se les explica que no deberían esperar a escuchar el motivo entero en las demás cuerdas, sino que deben entrar antes de que éste termine. Si una vez corregido el problema, se repite y la razón de ello es la falta de concentración, se recrimina a los alumnos la falta de atención.
- Cuando al recitar el texto de la obra, los coristas acortan los tresillos que aparecen en la pieza, se les corrige por imitación (la profesora declama el ritmo con el texto y los alumnos repiten).
- Cuando una cuerda no realiza con exactitud la salida de una ligadura, se le corrige por imitación (la docente canta el fragmento y los alumnos repiten).
- Cuando por cambio en el dibujo rítmico, los coristas ralentizan el *tempo*, se trabaja por imitación el paso al compás donde se observa el cambio rítmico (la profesora declama el ritmo y canta el fragmento).
- Cuando las cuerdas están desajustadas rítmicamente, se les explica el problema.
- Cuando los alumnos acortan la primera parte de una síncopa (en este caso una corchea), se les canta el fragmento y se les declama para que lo memoricen correctamente.
- Cuando el coro anticipa una anacrusa, se corrige el fragmento por imitación (la docente los canta y los coristas lo repiten). Si el mismo problema vuelve a aparecer, se pide a los coristas que estén más atentos al gesto de dirección.

Dinámica y articulaciones

- Para evitar problemas relacionados con la realización de las articulaciones en la obra, después de que el coro las haya anotado en la partitura, la docente canta las notas que llevan articulaciones dentro del contexto de las frases en cuestión.

- En los fragmentos, donde el arreglista señala dinámica difícil de realizar teniendo en cuenta la tesitura de las voces (por ejemplo, *forte*), para evitar problemas de emisión, se pide a los coristas, antes que el matiz señalado, carácter .
- Cuando los coristas, al interpretar un fragmento en *pianissimo*, empeoran la emisión vocal, se les corrige explicándoles que cantar en *pp* no es cantar con “aire” y se les enseña cómo realizar el fragmento con una emisión correcta.
- En algunas ocasiones, cuando una de las cuerdas canta con un volumen demasiado fuerte, se la corrige en el acto de la interpretación.
- Cuando una de las cuerdas canta *legato*, en vez de realizar las articulaciones indicadas (por ejemplo, *tenutos*), se la corrige por imitación (la docente canta el fragmento con las articulaciones correctas y los alumnos repiten).
- En ocasiones, cuando el coro no realiza la dinámica indicada, se le corrige en el acto de la interpretación. Sin embargo, a veces, la realización de la dinámica se corrige cuando el coro ya haya cantado el fragmento hasta el final, explicando dónde están los errores y cómo mejorar la interpretación.

Tempo y agógica

- El hecho de que no todos los miembros de una cuerda canten con el mismo *tempo*, se corrige en ocasiones, repitiendo el fragmento con más concentración.
- Para evitar un problema relacionado con el hecho de que al pasar de una parte de la obra a otra -donde el dibujo rítmico cambia- los coristas ralentizan el *tempo*, antes de realizar el enlace, se recuerda a los alumnos que deben mantener el mismo *tempo*. Si a pesar de ello los coristas ralentizan el *tempo*, el paso al compás donde se observa el cambio rítmico se trabaja por imitación (la docente declama el ritmo y canta el fragmento).

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Para corregir la falta de equilibrio en un fragmento donde el coro debe destacar sucesivamente dos líneas melódicas, se explica a los coristas cuáles son las líneas que deben escucharse. Acto seguido, a modo de muestra, se tocan al piano estas últimas .

- Cuando existen problemas de emisión por los que se ve afectada la afinación de una nota aguda, se explica a los coristas que deberían colocar la posición de la nota con anterioridad. Se indica dónde hay que hacerlo y se les pide que canten con esta posición del agudo durante todo el fragmento. Se les enseña cómo realizarlo de forma cantada.
- Los problemas de emisión relacionados con el hecho de que las vocales de una palabra dada están “abiertas”, se corrigen explicando al coro el problema y enseñándole con gestos faciales cómo buscar el sonido “redondo” y mejorar la emisión.
- Para que el coro consiga la homogeneidad de las vocales en una palabra, se explica a los coristas que no deberían “abrir las”, que la “i” siempre debe ser una “i” francesa (/y/) y que al cantar, tienen que imaginar un hilo al que siguen. Acto seguido, se les enseña de forma cantada la diferencia entre la emisión inadecuada y la adecuada para esta obra.
- Cuando los coristas cantan con una postura corporal inadecuada, ésta se corrige.
- Cuando una de las cuerdas entra con un volumen demasiado fuerte y por ello se ve afectado el equilibrio del conjunto, se corrige a la cuerda pidiéndole que reduzca el volumen de su entrada. En ocasiones, esta corrección se realiza en el acto de la interpretación.
- Cuando los coristas, al interpretar un fragmento en *pianissimo*, empeoran la emisión vocal, se les corrige explicándoles que cantar en *pp*, no es cantar con “aire” y se les enseña cómo realizar el fragmento con una emisión correcta.
- Cuando una de las cuerdas, por inseguridad en la entonación, empieza a “deslizar” el sonido, se la corrige, explicándole que no debe cantar en *glissando*, puesto que no está indicado en la partitura.

Dicción

- Cuando al pronunciar la palabra “shout”, los coristas anticipan la consonante “sh”, se les explica que esta última, debería ser más corta y precisa y que, para que pronuncien adecuadamente la palabra, tienen que apoyarse en el diptongo “ou”, no en la consonante. Si el problema vuelve a aparecer, se les explica que tienen que realizar la consonante como cortada con un cuchillo.

- Cuando varios miembros del coro no pronuncian de forma correcta una consonante dada (por ejemplo, “sh” o “t”), se les enseña ésta por imitación (la docente pronuncia la consonante fuera y dentro del contexto de la palabra y los alumnos repiten).
- Cuando los coristas alargan la primera consonante de una palabra que empieza con “s” (por ejemplo, “satan”), se les explica que la consonante debe ser corta y se les enseña por imitación.
- Cuando el coro tiene problemas con la pronunciación de una palabra (por ejemplo, “conjur”, “Moses”, “surely”, “Elijah” o “about”), se le enseña ésta por imitación (la docente pronuncia la palabra fuera y dentro del contexto rítmico y los alumnos la repiten).
- Cuando los alumnos muestran problemas en la dicción de dos palabras sucesivas, la primera de las cuales termina en “s” y la segunda empieza con la misma consonante -“Moses” y “stood”-, se explica que las dos “s” deberían separarse una de otra. Acto seguido, se enseña por imitación cómo conseguirlo fuera y dentro del contexto rítmico.
- Cuando al declamar el texto, los alumnos “abren” demasiado una vocal (por ejemplo, la “a”), se les corrige explicándoles el problema y enseñándoles por imitación cómo mejorar la pronunciación (la docente declama la palabra con el ritmo), ya que en un futuro este problema podría desembocar en una incorrecta emisión y un empaste inadecuado.

Prosodia y fraseo

- Dada la dificultad rítmica de la obra, para evitar problemas relacionados con la prosodia, antes de unir el texto con la música, se trabaja la articulación del texto con el esqueleto rítmico de la pieza. Primero se declama el tema del espiritual por todos los coristas (ya que éste aparece con el mismo ritmo en todas las cuerdas a lo largo de la obra), después, las partes rítmicamente más difíciles y luego, el resto del espiritual. Para facilitar el proceso, se recuerda a los coristas la acentuación de cada fragmento y se corrigen los errores que se detectan a través de la imitación (la docente declama el texto con el ritmo y los alumnos lo repiten).

- Para evitar problemas relacionados con el fraseo, se explican en el trabajo previo del texto con el ritmo, las palabras clave y la intencionalidad de algunas frases. La docente declama estas últimas para que los alumnos sientan la direccionalidad. Acto seguido, los coristas imitan a la profesora.
- Cuando, al cantar un fragmento dado, los coristas “cortan” la frase por una incorrecta respiración, para evitar un futuro problema de fraseo, se les pregunta si tienen claro dónde están los lugares de respiración. Si contestan que sí, pero vuelven a realizar la respiración de modo inadecuado, se les recuerda dónde tienen que respirar y dónde no deben hacerlo y se les canta el fragmento con la respiración correcta. Si aun así (por falta de concentración) siguen equivocándose, se toca al piano la línea de cada voz y se pide a los coristas que realicen la frase por cuerdas.

Carácter de la obra

- Cuando al coro le falta carácter al cantar, se recuerda a los coristas qué carácter deberían aportar al fragmento dado.

6° ENSAYO (14. 04. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Cuando una de las cuerdas se pierde y empieza a cantar la línea de otra voz, se comenta el problema a los coristas y se toca al piano la línea melódica correcta.
- Cuando la línea armónica es deficiente, porque una de las cuerdas desafina, se pide a las voces que forman los acordes, que canten el fragmento en un *tempo* más lento para que, de este modo, se pueda “pulir” la afinación de la línea. Las voces se van añadiendo poco a poco hasta que los acordes se completen. Después se acelera el *tempo*. Si aun así vuelven a aparecer dificultades en la entonación, se toca al piano la línea melódica de la cuerda con problemas de afinación.
- Cuando una de las cuerdas tiene dificultades en resolver una nota correctamente, la docente toca el enlace al piano, lo canta y pide a los coristas que lo repitan.

- Los problemas de afinación relacionados con la realización de un intervalo ascendente, en parte causados por la incorrecta postura corporal de los coristas y, de ahí, por la falta de apoyo, se corrigen pidiendo a los alumnos que adopten una postura adecuada. Acto seguido, se toca el intervalo al piano y se pide a los coristas que lo repitan. Si el problema no se soluciona del todo, la docente canta el intervalo y pide a los alumnos que lo repitan.
- Cuando vuelve a aparecer el problema relacionado con el hecho de que los coristas confunden una nota natural con su *blue note*, por una parte, se explica a los alumnos el problema y se les recuerda el recurso empleado (ubicar la nota en su contexto melódico para interiorizar la sensación armónica implícita en la línea melódica). Por otra parte, se les propone una nueva herramienta: que memoricen la altura de la misma nota que aparece en el compás anterior. Acto seguido, se les enseña de forma cantada cómo emplear este último recurso. Si aun así, se perciben dificultades en la afinación de la nota, a los coristas se les propone que canten el fragmento mentalmente y que realicen con la voz sólo las palabras que coinciden con la nota natural y la *blue note*. Después, se les pide que canten el fragmento entero con la voz.
- Cuando la línea armónica, en la que varias voces se mueven en bloques de acordes, muestra problemas de entonación en más de una cuerda, se tocan al piano las líneas melódicas de las voces por separado. Si la desafinación permanece, se pide a los coristas que canten el fragmento en un *tempo* mucho más lento para “pulir” los acordes que forman la línea armónica.
- Los problemas de entonación que aparecen en una cuerda dada se corrigen por imitación (la docente canta el fragmento y los alumnos repiten).
- Los problemas relacionados con la dificultad de una cuerda para entonar la nota correcta en una entrada, se corrigen, en algunas ocasiones, a través del gesto de dirección. En otras ocasiones, se toca el enlace al piano. Si el problema aparece por falta de concentración, se repite el fragmento.
- Cuando los alumnos vuelven a equivocarse en la entonación de una nota por no atender con atención a la grafía de la obra, se les vuelve a explicar la manera en la que está escrito el fragmento y se les recuerda la nota correcta que deben interpretar.

- Cuando un error en la afinación, después de haber sido corregido en otro momento del ensayo o incluso en un ensayo anterior, se vuelve a repetir, se corrige en algunas ocasiones, en el acto de la interpretación.

Metro-rítmica

- Cuando una o varias cuerdas no realizan correctamente una síncopa, convirtiéndola en un tresillo, se les declama, y canta la célula correcta y acto seguido, se les enseña el ritmo con palmas. A continuación, se pide a los coristas que declamen el texto con el ritmo de la síncopa.
- Cuando después de una anacrusa los alumnos deben interpretar una síncopa, pero no acentúan su primera parte y, por lo tanto, se pierde la noción de la métrica, se les pide que acentúen la primera corchea de la síncopa, porque ésta marca el primer tiempo del compás.
- Cuando se produce un problema de desajuste rítmico en una de las *respuestas* anacrúsicas del coro -problema que en ensayos anteriores ha sido corregido-, se explica a los alumnos que dada la relevancia del texto (se les recuerda de qué trata), es de suma importancia que estén juntos. Acto seguido, se les canta el fragmento, enseñándoles que tienen que “agarrar” la anacrusa y subrayar la primera sílaba de la palabra que coincide con la primera corchea del compás. Acto seguido, se pide a los coristas que realicen la *respuesta* empezando por la *llamada* correspondiente.
- Cuando los coristas acortan una nota, se les pide que realicen su duración entera.
- Cuando los coristas, después de varios compases de espera adelantan una entrada, se les canta el enlace y se les explica cuántos tiempos deberían contar después de escuchar la última palabra (cantada por otra cuerda). Además, se les pide que atiendan al gesto de dirección, puesto que, mediante éste, se les indica la entrada.
- Cuando los alumnos no interpretan correctamente los tresillos, intentando acortarlos, se les recuerda que estos últimos deberían ser más “anchos”. Como ejemplo, la docente canta los tresillos.

Dinámica y articulaciones

- Para evitar problemas relacionados con la dinámica, antes de empezar el trabajo con los matices, se explica a los coristas el desarrollo dinámico de la partitura y se les pide que añadan varios matices. Se les recuerda que, en algunos fragmentos, un matiz puede indicar el carácter o puede ayudarles a mantener la afinación y la intencionalidad. Además, se les explica la relación texto-música en un fragmento en el que a través de la dinámica deberían conseguir una sensación de elevación (*sp-crescendo-ff*). Para resaltar cambios dinámicos en concreto, algunos fragmentos de la obra se cantan por la docente.
- Para evitar problemas relacionados con las articulaciones, se pide al coro que las anote y se le explica qué función tendrían éstas en la relación texto- música.
- Cuando el coro no respeta la dinámica indicada, se le pide que lo haga.
- Para evitar problemas relacionados con la dinámica y para que los coristas puedan seguir las indicaciones dadas al respecto, la primera vez que la obra se interpreta con los matices, se pide al coro que cante en un *tempo* más lento.
- Cuando el objetivo del trabajo es leer una vez la obra entera o una sección dada, sin parar, los problemas relacionados con la dinámica se corrigen en el acto de la interpretación.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Para evitar problemas de emisión relacionados con la dinámica (ya corregidos en el ensayo anterior), antes de empezar, se recuerda a los coristas que el *pp* no implica cantar con “aire”.
- Cuando falta empaste en una o en varias cuerdas, se comenta el problema a los coristas y se les pide que lo resuelvan.
- Cuando los alumnos emiten de forma incorrecta las vocales de una palabra (por ejemplo, “Elijah”), se les explica cómo conseguir la correcta colocación [mediante la “i” francesa (/y/)] y se les recuerda que para que las vocales sean homogéneas, deberían estar colocadas en el mismo “hueco”.
- Cuando el sonido de una cuerda está “blanco”, se explica a los coristas que éste no puede carecer de calidad. Acto seguido, se les ejemplifica cómo deberían realizar la emisión y, para mejorarla, se les propone que intenten imitar el sonido de la cuerda que emite con mayor calidad.

- Cuando los coristas “abren” la vocal /i/, se les corrige enseñándoles los gestos faciales que tienen que realizar para facilitar la ejecución de la “i” francesa (/y/).
- Para mejorar el sonido de la obra y conseguir que éste tenga más “cuerpo”, se pide a las mujeres que se imaginen que son afroamericanas “gordas” con una voz muy potente.
- Cuando el coro realiza la dinámica *sp* con “aire”, se pide a los coristas que no se “encojan”.
- Cuando la emisión vocal se ve afectada, porque los alumnos quieren aportar carácter a un fragmento dado y para conseguirlo “fuerzan” el sonido, se les pide que no “griten”, sino que preparen la posición de los agudos con antelación y que realicen el fragmento con una correcta emisión.

Dicción

- Cuando los coristas pronuncian de forma incorrecta unas palabras dadas (por ejemplo, “shout” y “Elijah”), se les enseñan éstas por imitación, haciendo hincapié en las consonantes difíciles (“sh” y “j”). En el caso de que los alumnos prolonguen una de las consonantes (“sh”), se les explica que ésta debe ser corta.
- Cuando una palabra concreta suele causar dificultades de pronunciación (por ejemplo, “surely”), antes de empezar a cantar el fragmento donde la palabra aparece, se recuerda a los alumnos la pronunciación correcta.
- Cuando una o varias de las cuerdas no articulan la letra del espiritual con suficiente claridad, se les pide que articulen el texto imaginándose que se trata de un mensaje secreto de mucha importancia que hay que articular bien para que se transmita correctamente.

Prosodia y fraseo

- Cuando los coristas tienen que subrayar las palabras clave del texto (por ejemplo, “Moses”), se les explica la importancia del mensaje y cómo éste se refleja en la relación texto-música.

- Para evitar problemas de fraseo, antes de cantar un fragmento donde la respiración ha sido corregida en los ensayos anteriores, se recuerdan al coro los lugares de respiración y se le pide que las vuelva a anotar. Si aun así hay coristas que no realizan la respiración según las indicaciones dadas, se les pide que piensen en lo que el texto y la música representan (por ejemplo, una elevación hacia el Cielo).
- Cuando una de las cuerdas no realiza correctamente la prosodia, se pide a los coristas que subrayen las palabras clave. A modo de ejemplo, se les canta el fragmento con las palabras que se consideran clave subrayadas.

Carácter de la obra

- Para conseguir el carácter de la preparación de la culminación y el del propio clímax, a través de la deducción y del análisis conjunto, se indican a los alumnos tanto la armonía empleada y la textura como la relación texto-música del fragmento. Asimismo, se explica la equiparación que se hace entre las dos figuras que aparecen en la culminación (Elías y el Señor), a través de la armonía en diferentes puntos de la obra, incluidos la preculminación y el clímax del espiritual.
- Para mejorar el carácter de la segunda parte de la obra, se explica a los alumnos la relación texto-música y la construcción musical del fragmento (por ejemplo, *blue notes* y textura). Así mismo, se les pide que acentúen las palabras clave.
- Cuando falta carácter en la realización de un fragmento dado, se pide a los coristas que lo transmitan. En algunas ocasiones, esta corrección se hace en el acto de la interpretación.
- Cuando falta carácter en la interpretación del juego *llamada-respuesta*, para que los coristas entren en el papel con más facilidad, se les pide que se levanten y que se coloquen en dos grupos enfrentados como si fuesen dos partes de una congregación afroamericana. Se les pide que se miren, que interpreten un diálogo. Se propone a las mujeres que se imaginen que son afroamericanas con mucho carácter.
- Para conseguir una realización de los *ostinatos* más acorde con el género y el carácter de la obra, se pregunta a los coristas si saben qué significa *metronome*

sense, acto seguido se les explica el concepto y se les pide que interpreten los *ostinatos* siempre de la misma forma, sin cambiar de carácter.

9º ENSAYO (12. 05. 2010)

Afinación (horizontal y vertical)

- Cuando aparecen problemas de entonación relacionados con la grafía de la obra, acentuados por la falta de concentración de los alumnos, la docente explica el error y canta la diferencia entre el compás realizado por los coristas y el compás correcto. Cuando este problema vuelve a aparecer, se pide concentración.
- Cuando una cuerda, al estar intentando aportar más carácter a un fragmento, confunde una nota natural con su *blue note*, se la corrige, recordando a los coristas la ubicación exacta de la *blue note* y su relación con la nota natural. Se les recuerda que deberían ubicar la nota natural en su contexto melódico para interiorizar la sensación armónica implícita en la línea melódica. Acto seguido, se les canta el fragmento para que lo recuerden.
- Cuando una cuerda desafina la nota de entrada de un fragmento, se toca al piano el error cometido y, acto seguido, se tocan las notas correctas. Después, se repasa la línea melódica de la cuerda reforzando el enlace con el fragmento anterior (éste se toca al piano para que los coristas puedan memorizar bien la entrada). A continuación, se añaden las demás voces.
- Cuando los problemas de afinación se deben en parte a una emisión incorrecta, se pide a los coristas que mantengan el apoyo, porque al “apretar” el sonido, desafinan. Cuando el problema vuelve a aparecer, a los alumnos se les explica que no es necesario que el sonido sea de mucho volumen, pero que debe estar afinado.
- Cuando la naturaleza de un acorde cambia por problemas de afinación en la cuerda que realiza la tercera -y el problema ha sido corregido ya varias veces-, se pide a un corista de otra cuerda con una voz potente y capacidad de afinar, que cante el fragmento junto a la cuerda que presenta dificultades. Acto seguido, se toca al piano la parte que tendría que cantar.

Metro-rítmica

- Cuando los coristas tardan en salir de una ligadura de larga duración, se les pide que sean más ágiles en la salida y se les requiere que presten más atención al gesto de dirección.

Tempo y agógica

- Cuando después de interpretar los tresillos (que deben ser “anchos”) los alumnos empiezan a ralentizar el *tempo*, se les explica que, en la música, se necesita equilibrio y que después de los tresillos “anchos”, hay que volver *a tempo* y no atrasar.
- Cuando la mitad de una cuerda ralentiza el *tempo* de un fragmento por falta de atención al gesto de dirección y por estar colocados de forma no convencional (separados los unos de los otros), se les hace ver el problema. Luego se les pide que se coloquen más cerca y que no ralenticen el *tempo*.
- Cuando el coro ralentiza el *tempo*, se le pide que siga el gesto de dirección.

Emisión sonora, empaste y equilibrio

- Los problemas de emisión relacionados con el hecho de que con el cambio de la dinámica (*sp*) los coristas empiezan a cantar con “aire”, se corrigen pidiendo a los alumnos que cuiden más el sonido.
- Para conseguir un sonido acorde con el estilo del espiritual, antes de empezar la interpretación de la obra, se pide a los alumnos que se imaginen que son afroamericanos “gordos” que cantan en su iglesia.
- Los problemas de empaste relacionados con el hecho de que la voz de un corista se oye por separado, se corrigen explicando el problema al alumno y pidiéndole que empaste.
- Para mejorar la emisión vocal del coro y para aumentar su concentración, al cantar la obra entera, se pide a los alumnos que canten de pie.

Prosodia y fraseo

- Para evitar problemas relacionados con la prosodia de la obra, antes de empezar el ensayo, se recuerdan a los coristas los tiempos que deben ser reforzados en el tema (el tema se toca al piano).
- Cuando el fraseo se ve afectado por el hecho de que una parte del coro no respeta las respiraciones marcadas en un fragmento dado, se recuerda a los coristas que tomen aire sólo en los lugares indicados y se les enseña cómo hacerlo en la primera parte del fragmento.

Carácter de la obra

- Cuando en un juego *llamada-respuesta* entre dos grupos, el segundo grupo debe entrar con el mismo carácter que el primero, pero no lo consigue, se invita a la corista que mejor expresión tiene (tanto facial como corporal), a colocarse frente al coro y a cantar mirando hacia los demás miembros del coro. Se le pide que se imagine que es una mujer afroamericana y que los demás son los miembros de la congregación. Se pide a todo el coro que mire el rostro de la corista, fijándose en la expresión y el carácter que ella da a este fragmento de la obra.
- Cuando en un fragmento dado una cuerda no entra con el debido carácter, se le recuerda que se busca un sonido “negro” y se le pide más carácter.
- Cuando una cuerda no consigue entrar con el debido carácter en la segunda parte de una síncopa, se le pide que “muerda” la entrada.

5.3.3. Resultados del concierto

a. “PLENTY GOOD ROOM” (arreglo de W. H. Smith)

Como puede escucharse en la grabación (pista 1 del CD, Anexo XXXVIII), la entrada del coro es unificada: todos entran al mismo tiempo, con el mismo *tempo*, la misma dinámica y con el debido carácter de la obra (alegría por la Salvación). Los coristas interpretan la parte *A* del espiritual con ritmo preciso y afinación. Tal vez se podría mejorar la afinación del compás 6, donde las altos no afinan correctamente el salto de cuarta disminuida (*dis4-g4*). Así mismo, podría precisarse más la cuarta justa (*h3-e4*) en los tenores, pero consideramos que esta pequeña carencia en la emisión sonora, sucede por falta de apoyo. En general, se logran correctamente la respiración, el empaste y la dinámica y se respetan fielmente las articulaciones. La dicción de los coristas es precisa. Tanto en la parte *A* como en la parte *A'*, el coro canta con intencionalidad y consigue el fraseo deseado, respetando la prosodia y subrayando las palabras clave.

En la parte *B* del espiritual las cuerdas de los hombres están afinadas correctamente y empastadas. Se logra una realización precisa tanto de las síncopas como del ritmo en general. Con la entrada de las mujeres se consigue un buen diálogo entre las cuerdas masculinas y femeninas. Todo el coro canta con el debido carácter. Las sopranos y las altos interpretan las *respuestas* con precisión. Tal vez lo que podría mejorarse sería la dinámica en las mujeres, que en el c. 10 debería empezar en *mf* en vez de en *forte*. La dicción en esta parte de la obra está lograda, aunque en la palabra “reason” (c. 11) las cuerdas masculinas siguen empleando la vocal /o/ en vez de la /ə/.

Al inicio de la parte *C* (c. 17 con anacrusa) se percibe el cambio de dinámica y carácter en las cuerdas femeninas. En las *llamadas*, las sopranos y las altos están juntas, afinadas, empastadas y con una dicción correcta. Se consigue el contraste deseado entre la *llamada* y la *respuesta*. El coro respeta la dinámica, “redondea” “my” y al mismo tiempo lo subraya, aunque en la última repetición del pronombre (c. 23), la vocal /a/ en las cuerdas femeninas puede considerarse ligeramente “abierta”.

En la *Coda* del espiritual el coro canta de manera afinada, respetando la dinámica y la agógica. Los coristas interpretan los calderones de manera unificada, respetando tanto la duración de las *fermatas* como la de las cesuras entre ellas. A pesar del *tempo* rápido, los tenores y los bajos logran destacar la expresión “O Glory!”. El

coro respeta las respiraciones indicadas, la prosodia y canta con una dicción precisa. La afinación es correcta hasta el final de la obra, aunque los tenores, por intentar a pronunciar el texto adecuadamente, empobrecen la emisión sonora en los compases 29-30 (*e4-dis4-e4-fis4*). En la culminación del espiritual, a través de su interpretación, el coro logra transmitir el mensaje de la obra: la alegría por la promesa de Jesucristo de que “Hay suficiente espacio para todos”.

b. “WADE IN THE WATER” (arreglo de J. Karai)

Como demuestra la grabación (pista 2 del CD, anexo XXXVIII), la obra empieza con una entonación adecuada por parte de los bajos, aunque la entrada es un poco insegura. Esto hace que la dinámica sea *mezzo piano* y que los coristas no lleguen con corrección al *d4* en el c. 2. Las mujeres entran con seguridad y afinación. Con la entrada del solista se consigue el contraste dinámico deseado (coro-solista). El barítono canta con seguridad y carácter. La única carencia en su interpretación es el hecho de que en la primera aparición de la parte *B*, el solista canta en el c. 8 *a3* en vez de *b3*. Sin embargo, al repetir la frase, se autocorrigió y afinó correctamente.

En la parte *B* de la obra (c. 6 con anacrusa -13) tanto el coro como el solista consiguen un fraseo adecuado. El color global del coro se corresponde con el carácter de la obra y la prosodia está realmente lograda. Tanto el solista como el coro, respetan los cambios agógicos en los c. 10-11, aunque en la vuelta *a tempo*, en el c. 12, hay un pequeño desajuste rítmico en la cuerda de los bajos. En general, la pronunciación es correcta, aunque la palabra “baptized” sigue costando y el verbo “wade” sigue siendo pronunciado, aún por error, como “wait”.

El coro interpreta el inicio de la parte *B'* del espiritual con el debido cambio agógico. Las cuerdas están equilibradas y empastadas. Todo el coro respeta las respiraciones indicadas (los coristas consiguen no respirar en los compases 14-15) y el desarrollo de la frase, subrayando las palabras clave -incluida la culminación de la frase (“call”)- y consiguiendo una buena línea. La interpretación de las sopranos en el c. 17 con anacrusa podría dar la sensación de miedo o inseguridad, lo que conlleva que la dinámica no disminuya en el compás siguiente, pero las coristas están juntas, empastadas y la emisión sonora es la adecuada. Los bajos, por su parte, acompañan a las sopranos con un color, un carácter y un desarrollo dinámico adecuados. Respetan el

regulador doble y, aunque tal vez lo empiecen un poco antes, consiguen el efecto deseado.

En la preculminación del espiritual (c. 21 con anacrusa-22) se consigue una expresión adecuada a través del cambio agógico, dinámico y de carácter. Tanto los hombres como las mujeres entran con mucha seguridad y con la dinámica indicada, logrando transmitir el mensaje del fragmento: la gloria de la vida frente a la muerte. La dicción es la correcta. Los hombres consiguen un buen contraste sobre la exclamación “oh”, aunque en un momento se percibe una ligera desafinación en la parte de los tenores.

En el comienzo de la parte *A'* de la obra las mujeres vuelen al *tempo primo* con la dinámica indicada. Lo que podría mejorarse es el hecho de que en los compases 23-26 las sopranos pronuncian “wade” con la /e/ “abierta” y que en los compases 23-24 las coristas no están juntas. A pesar de ello, el colchón armónico de los hombres está afinado y empastado y tiene el debido carácter. En los compases 27-39 todos consiguen que el fraseo, la dinámica, la agógica y las articulaciones sean adecuados y subrayan las palabras clave “water” y “baptized”. Se oye con total claridad el juego imitativo entre las voces. Lo que sí es mejorable es la emisión de las sopranos en el c. 27. Ahí las coristas entran con un sonido más “abierto” -especialmente en la /e/ de “wade”-, puesto que no escuchan con atención a los bajos (la cuerda a la que deberían imitar). La culminación de la obra está muy lograda en lo relativo a la dinámica, la agógica y la emisión. Podríamos objetar la posibilidad de que en el c. 37, la palabra “water”, se destaque un poco más en los tenores primeros. La obra termina con el carácter deseado: los coristas cantan reafirmando el mensaje del espiritual “Camina por el agua y sé bautizado!”. Al final de la pieza todos logran cortar el sonido al mismo tiempo.

c. “ELIJAH ROCK” (arreglo de J. Hairston)

Como confirma la grabación (pista 3 del CD, anexo XXXVIII), los hombres empiezan la obra con el debido carácter y logran un fraseo correcto del tema, subrayando las palabras clave (“Elijah”, “shout”, “comin’”, “Lord”). La dicción de las palabras es bastante precisa. Aunque en la primera vuelta de los compases 1-4 uno de los bajos no encaja con los demás, la duración del silencio del primer compás y el cambio de compás (c. 2-3) son respetados por toda la cuerda. En la segunda vuelta todos los bajos están empastados y rítmicamente unificados. La entrada de las sopranos en el

c. 5 con anacrusa, está interpretada con el debido color. La melodía que las sopranos realizan está afinada, con un sonido “redondo”, empastada y fraseada. Los coristas consiguen el contraste entre el *ostinato* de naturaleza rítmica en los bajos y la melodía en las sopranos. Las octavas entre tenores y bajos en los compases 13-24 están afinadas de forma adecuada y empastadas.

La entrada de las mujeres en el c. 17 con anacrusa se ajusta al color exigido en este momento. En los compases 17 con anacrusa-24 las mujeres consiguen unas correctas emisión y fraseo, aunque, de vez en cuando, se percibe una ligera oscilación en la afinación del *b4* en sopranos segundas, algo que en la repetición de este fragmento en la parte *C* de la obra, mejora considerablemente. En los compases 25-28b se logra el cambio de carácter deseado. Todas las cuerdas están afinadas, rítmicamente correctas y empastadas. El cambio dinámico, el fraseo y la prosodia están respetados por todo el coro. Se percibe bien la dicción de las palabras clave que el coro subraya de manera uniforme. En los últimos compases de la parte *A* (c. 29-32b) las mujeres logran mantener la afinación y la intencionalidad, mientras que los hombres consiguen mantener el carácter del *ostinato*, respetando la prosodia.

El diálogo entre mujeres y hombres al inicio de la parte *B* del espiritual, está interpretado con el cambio de carácter deseado (aparece el personaje de Satanás). Las síncopas y el ritmo en general están muy logrados. Tanto las cuerdas femeninas como las masculinas, están muy afinadas y empastadas y consiguen un fraseo adecuado. El fragmento está correctamente articulado, las palabras clave y las culminaciones de las frases están subrayadas. Aunque el *tempo* es bastante rápido, se percibe que las mujeres pronuncian adecuadamente la palabra “surely” (c. 38) y separan “Moses” de “stood” (c. 40). En general, la emisión vocal en los compases 33-42 está lograda -con la excepción de la palabra “Rock-a” (c. 41 con anacrusa), donde la vocal /a/ es ligeramente más “abierta”-.

El coro hace uso de una sutil ampliación de los tresillos y del *crescendo* para construir una preculminación (c. 43-44) que responde a las necesidades de la obra. El diálogo entre hombres y mujeres en los compases 45 con anacrusa-46 está afinado y rítmicamente exacto. A partir del c. 47 el coro prepara la culminación con total corrección, construyendo la “elevación” de los compases 47-53, por un lado, respetando los lugares de respiración (generando sensación de continuidad) y, por otro lado, consiguiendo un gran desarrollo dinámico. La afinación en todas las cuerdas es muy “limpia” y la metro-rítmica muy exacta. En la culminación del espiritual las mujeres

logran mantener la afinación del acorde que se forma entre las tres cuerdas. Los hombres interpretan nuevamente el tema respetando la prosodia, aunque se percibe que no todos pronuncian con claridad la “t” de “shout”.

La parte *C* de la obra está afinada y rítmicamente exacta. Como ya se ha dicho, en los compases 17-24 las sopranos segundas están afinadas. La prosodia se respeta y el carácter se mantiene tanto en las cuerdas femeninas como en la parte de los bajos hasta el final del espiritual. Las únicas pequeñas carencias se perciben en la afinación del *d3* en la parte de los bajos (c. 10) y en la pronunciación de la “t” en “shout” en la misma cuerda (especialmente en los últimos compases de la obra, c. 62). Al final del espiritual la letra está correctamente articulada (“comin’up Lord”). Los bajos logran salir de la ligadura juntos (c. 65) y hacer el corte final de manera uniforme.

5.3.4. Referencias bibliográficas

- *Santa Biblia* (2004). Michigan: Portavoz
- Thurman, H. (1975a). *Deep River*. Richmond: Friends United Press

6. CONCLUSIONES

Lo que se ha pretendido con este trabajo es estudiar los aspectos poético-musicales del espiritual negro en doce obras, elaborar una guía para el director de coro referente a la interpretación de los espirituales seleccionados, determinar los problemas que las obras podrían presentar y proponer soluciones. Asimismo, se ha pretendido poner en práctica, con el Coro de la sede de Gran Canaria del Conservatorio Superior de Música de Canarias, tres de las doce obras según los análisis propuestos, y confirmar que estos últimos se ajustan a las necesidades de su aplicación práctica. Considerando estas pretensiones hemos de concluir que los objetivos propuestos en la investigación se han cumplido según las expectativas y se ajustan con total corrección a la planificación inicial en cuanto al trabajo propuesto. Se anotan a continuación observaciones en cuanto a la trascendencia de la presente investigación así como las conclusiones en relación al trabajo realizado.

En primer lugar señalamos las novedades que propone la presente investigación. Por una parte, mientras en los Estados Unidos, como también en varios países europeos (Inglaterra, Austria, Alemania, Rusia, Bulgaria), se han realizado estudios sobre el tema interpretativo, el nuestro es uno de los primeros en el ámbito de la interpretación en España. Por otra parte, el presente trabajo es valioso por la información que aporta, puesto que no sólo no hemos conocido investigaciones especializadas en el género del espiritual negro en España, sino que la mayoría de las escasas referencias al género en los estudios publicados en este país, consistentes en capítulos insertos en investigaciones no relacionadas directamente con el espiritual, están traducidas de otro idioma -por ejemplo, Martin (2001)-. Además, la originalidad de la tesis consiste en el análisis detallado de los aspectos poético-musicales de los doce espirituales por elementos, algo que no hemos encontrado en la bibliografía utilizada. Otra novedad, como una continuación de los análisis poético-musicales, es la guía de dirección de los doce espirituales, cuyo objetivo es facilitar el estudio de las obras tanto por parte del director de coro como por parte de los coristas. A pesar de que en la literatura estudiada hemos encontrado referencias -“The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers With an Annotated Guide to the Performance of Selected Spirituals” (Evans, 1972), “Way Over in Beulah Lan’. Understanding and

Performing the Negro Spiritual” (Thomas, 2007)- con análisis que bien podrían tener un tipo de orientación semejante a los propuestos en la presente investigación, no hemos hallado trabajos que hayan revisado las obras con detalle y en profundidad, ni que hayan puesto en práctica los análisis propuestos.

Los criterios de selección de las obras han sido acertados, puesto que éstas se han ajustado al grupo de trabajo. Como ya se ha indicado, a pesar de que las obras son similares en cuanto al nivel de dificultad, el número de ensayos ha sido inferior para “Plenty Good Room” (7) en relación a “Elijah Rock” (9) y “Wade in the Water” (9). Se evidencian ciertas diferencias en cuanto a la complejidad de preparación, estudio y ensayo de los espirituales. Dicha complejidad responde al hecho de que a pesar de que las piezas se compensan en términos de ritmo o de melodía, aquella de un ritmo más complejo (“Elijah Rock”) resultó presentar más problemas que las de ritmo más sencillo (“Plenty Good Room”, “Wade in the Water”). A pesar de ello, la sensación global es que el alumnado se ha sentido atraído por el repertorio y motivado en mayor medida por las obras que presentan ritmos más destacados.

La metodología propuesta ha demostrado ser efectiva porque, contando con escaso tiempo para la realización de los ensayos (apenas dos horas semanales) y un coro no profesional, se han conseguido unos resultados a la altura de las expectativas. A pesar de la falta de homogeneidad del coro (encontramos, por una parte, alumnos que no disponen de experiencia coral o que cuentan con una participación esporádica en coros no profesionales y, por otra, alumnos de la especialidad de Pedagogía del Canto con un amplio historial profesional en el campo de los conjuntos vocales), se han ido solventando paulatinamente los problemas de homogeneidad como respuesta al trabajo de los elementos propuestos y se han obtenido resultados interesantes en todas y cada una de las obras preparadas.

Mediante la grabación y el estudio de los resultados del concierto queda registrada la efectividad tanto de la metodología como de los análisis de dirección y las soluciones propuestas. La demostración de esta efectividad se traduce en el hecho de que los alumnos hayan evolucionado en el desarrollo del trabajo y hayan superado los problemas de interpretación que ya desde un comienzo habían sido previstos gracias a la labor realizada en los análisis de dirección. En nuestra propuesta dichos análisis se han ajustado a las características y las necesidades del grupo. Como puede observarse en las tablas (Anexo XXV), casi todos los problemas previstos han aparecido en uno o más ensayos y se han ido solucionando en el desarrollo de la investigación. Concluimos que

la unión de ambos conceptos, trabajo teórico de análisis y trabajo práctico de dirección, forman una unidad indisoluble que permite al director prever y optimizar los recursos con los que cuenta.

Destacamos también que la vocalización ha jugado un papel muy importante en la corrección y solución de varios problemas de entonación (tanto melódica como armónica), ritmo, articulación, control del aire, emisión, empaste y dinámica de las tres obras. Aunque en todas las sesiones se han utilizado los tipos de ejercicios propuestos por Busch (1995: 247-253), los hemos adaptado a los saltos interválicos, al tipo de acordes, al ritmo, a las vocales, a los fragmentos de texto y al desarrollo dinámico que más problemas han causado. A través de la vocalización estos problemas no sólo se han ido paulatinamente solucionando, sino que también se han tratado de evitar gracias a la presencia en el calentamiento vocal -como hemos explicado- de juegos sobre los elementos problemáticos que posteriormente aparecerán en las obras.

Las dificultades temporales con las que nos hemos encontrado se relacionan sobre todo con factores de índole emocional y anímico -entiéndase emocional como “pertenciente o relativo a la emoción” y anímico como “psíquico”, tal y como indica la RAE (RAE, 2001)-. Como ya se ha mencionado, la presente investigación se inicia al final del primer trimestre del curso académico, pero sin duda las mayores dificultades de trabajo han venido en el tercer trimestre, en el cual coinciden las pruebas y las audiciones del final de curso, ante las que el alumnado exige un mayor tiempo de estudio para las asignaturas principales de la especialidad. Por todo ello, en estas fechas los alumnos han estado nerviosos y han presentado falta de concentración y motivación en las clases. Tal situación queda registrada en la descripción del ensayo del 7 de abril de 2010 de la obra “Elijah Rock” (apartado 5.3.1.c del presente estudio). Para aumentar la motivación, se realizó una actuación fuera del contexto del aula habitual y con ello se consiguió que el interés hacia el trabajo en clase incrementase.

Los problemas de más difícil solución que se van a encontrar al interpretar las obras propuestas aquellos directores de coros cuyos componentes no tengan de lengua nativa el inglés, están relacionados con la pronunciación del idioma por parte de los coristas y la articulación del texto unido a la música, -hecho demostrado tanto en la descripción del trabajo práctico como en los resultados del concierto-. La vocal que más dificultades ha causado ha sido la “schwa” /ə/ (“reason”, “kingdom”), vocal que los alumnos han logrado pronunciar, pero no han conseguido cantar con corrección. Lo mismo ha ocurrido con el verbo “wade” que los coristas han cambiado por “wait” y a

pesar de los recursos aplicados, no han logrado cantar adecuadamente. Por estas razones y para no complicar todavía más la interpretación de los tres espirituales, las obras se realizaron según los textos transcritos por los arreglistas: no hemos querido buscar más matices de dialecto que los propuestos, tal y como se ha indicado en la metodología del presente trabajo (apartado 4.2).

La propuesta metodológica ofrecida en la presente investigación nos muestra un amplio abanico de posibilidades a la hora de enfrentarnos no sólo ante un repertorio similar al actual, sino a todo aquel trabajo que pueda referirse a la labor de estudio y preparación de repertorio coral. Todos y cada uno de los pasos propuestos en estas páginas pueden ser aplicados a partituras de diferente estilo, género y época histórica al tratarse de un proceso abierto que accede a la especificidad a través del propio repertorio trabajado. Así mismo, las experiencias en cuanto al trabajo diario de los ensayos, recogidas en las descripciones realizadas, y el estudio de los problemas por elementos con sus soluciones, presentan al director de coro una muestra que puede ser tratada como parte de un proceso de formación continua.

En cuanto al campo específico que ha podido abarcar la investigación, no se nos esconde que, debido a la especificidad del tema, no se han podido plantear en esta tesis otro tipo de asuntos de distinta consideración. Por ejemplo, un estudio más amplio de períodos o estilos anteriores o posteriores a lo que se considera la gestación del espiritual negro. Por otra parte, dejamos para futuros estudios una revisión de la respuesta del espiritual negro a los movimientos músico-culturales que aparecieron en los EE.UU. y la disolución del género en los lenguajes correspondientes al *blues*, *gospel*, *ragtime*, *jazz*, etc., tanto en la música coral como en la instrumental.

Con la documentación recogida en la presente investigación, así como con los datos que resultan novedosos y que no tienen precedente en otras investigaciones en España, se pretende facilitar el acercamiento a este repertorio y abrir una puerta para poder estudiar la situación actual tanto en el campo de la interpretación como en la composición y arreglos de los espirituales negros. Así mismo, resulta interesante poder conocer la influencia que esta música pudo haber ejercido en la cultura europea con una tradición musical más asentada y de mayor arraigo y de qué manera se produjo el primer contacto de los coros españoles con el género del espiritual negro. A pesar de que estos campos de estudio fueron contemplados a la hora de preparar la investigación, a medida que íbamos concretando el trabajo, los fuimos descartando por motivos metodológicos. Sin embargo, no se pone en duda que las líneas de investigación

derivadas de estas páginas conduzcan a nosotros y a otros investigadores a profundizar en alguno de los aspectos propuestos.

La presente tesis, en definitiva, ha de considerarse un punto de partida y de referencia para el desarrollo de investigaciones que puedan ampliar los contenidos en ella expuestos. El hecho de que todavía no exista una tradición investigadora en cuanto al campo de la aplicación musical en España, unido al hecho de que el conocimiento del espiritual negro, tanto en el mundo académico como en el profesional, es precario y carece de los fundamentos científicos necesarios para su asentamiento en una interpretación fiable y efectiva, ha dificultado nuestra tarea pero, por otra parte, nos ha estimulado en tanto que se trata de una investigación pionera en España.

6.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Busch, B. R. (1995). *Gestos y metodología de la dirección*. Madrid: Real Musical
- Evans, A. L. (1972). *The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers With an Annotated Guide to the Performance of Selected Spirituals*. Tesis doctoral no publicada, University of Miami, Florida, EE.UU.
- García, J. M. (2002). *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial
- Martín, D. (2001). *El gospel afroamericano. De los espirituales al rap religioso*. Madrid: Akal
- Nettl, B. (1973). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza
- RAE, (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española

7. BIBLIOGRAFÍA

- Allen, W. F., Francis, W., Ware, Ch., y Garrison, L. (1867). *Slave Songs of the United States*. New York: Simpson & Co.
- Asriel, A. (1982). *Jazz. Analizi. Aspekti*. Sofía: Muzika
- Ballesteros, J., Ballesteros, F. J., Vázquez, P. (2006). Instrumentos musicales. En Moore, J. K. y otros (Ed.), *África. La acción de los sentidos* (pp. 45-69). Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias
- Berendt, J. (1964). *The New Jazz Book. A History and Guide*. London: Jazz Book Club
- Berendt, J. (1981). *Das grosse Jazzbuch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Berlin, Ed. (1980). *Ragtime. A Musical and Cultural History*. California: University of California Press
- Bindas, K. (1992). *America's Musical Pulse: Popular Music in Twentieth-Century Society*. Westport, CT: Praeger Publishers
- Blesh, R. (1975). *Shining Trumpets. A History of Jazz*. N.Y.: Knopf
- Busch, B. R. (1995). *Gestos y metodología de la dirección*. Madrid: Real Musical
- Carawan, G. & C. (1992). *Sing For Freedom. The Story of the Civil Rights Movement Through Its Songs*. Montgomery: New South
- Chase, G. (1992). *America's Music From the Pilgrims to the Present*. New York: Board of Trustees of the University of Illinois
- Cohn, L. (1993). *Nothing But The Blues*. New York: Abbeville Press
- Collier, J. (1984). *Stanovlenie jazza*. Moskva: Raduga
- Cone, J. (2008). *The Spiritual and the Blues. An Interpretation*. New York: Orbis Books
- Davis, Fr. (1995). *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People*. New York: Hyperion
- Epstein, D. (2003). *Sinful Tunes and Spirituals. Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois Press
- Evans, A. L. (1972). *The Development of the Negro Spiritual as Choral Art Music by Afro-American Composers With an Annotated Guide to the*

- Performance of Selected Spirituals*. Tesis doctoral no publicada, University of Miami, Florida, EE.UU.
- Evans, D. (1982). *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. Los Angeles: University of California Press
 - Ewen, D. (1977). *All the Years of American Popular Music. A Comprehensive History*. New York: Prentice Hall Trade
 - Fisher, M. (1990). *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Carol Publishing Group
 - García, J. M. (2002). *La música étnica. Un viaje por las músicas del mundo*. Madrid: Alianza Editorial
 - Gerlach, C. (1984). *Pop Musik. Country, Beat, Folk, Blues, Rock, Schlager, Reggae, New Wave*. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag
 - Gonda, Y. (1975). *Jazzut. Istoriya, teoriya, praktika*. Sofia: Muzika
 - Gregor zu Mecklenburg, C. (1971). *Die Theorie des Blues im modernen Jazz*. Strassbourg: P.H. Heitz
 - Griggs, J. (1894). *Studien ueber die Musik in Amerika*. Leipzig: Breitkopf & Haertel
 - Hadzhiev, P. (1987). *Harmoniya*. Sofia: Muzika
 - Hadzhiev, P. (1976). *Elementarna teoria na muzikata*. Sofia: Muzika
 - Hamm, Ch. (1983). *Music in the New World*. New York and London: W. W. Norton and Company
 - Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
 - Hitchcock, H. (1969). *Music in the USA: a historical Introduction*. N.J.: Prentice-Hall
 - Hodeir, A. (1961). *Jazz. Its Evolution and Essence*. New York: Grove Press
 - Hogan, M. (ed.) (2002). *The Oxford Book of Spirituals*. New York: Oxford University Press
 - Howard, J. (1959). *A Short History of Music in America*. N.Y.: Harcourt, Brace and Company
 - Jackson, G. (1944). *White and Negro Spirituals: Their Life Span and Kinship*. New York: Augustin
 - Johnson, J. y Johnson, R. (1969). *The Books of American Negro Spirituals*. Cambridge: Da Capo Press

- Jones, B. y Lomax, B. (1987). *Step it Down: Games, Plays and Stories from Afro-American Heritage*. Athens: Univ. of Georgia Press
- Jost, E. (1982). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt am Main: Fischer
- Koch, K. (1998). *Making Your Own Days. The Pleasures of Reading and Writing Poetry*. New York: Touchstone
- Komitet po kultura i izkustvo (1965). *Biblioteka Horova samodeimost. Knijka 3*. Sofia: Nauka i izkustvo
- Konen, V. (1980). *Bliyzui i XX vek*. Moskva: Muzyika
- Konen, V. (1965). *Puti amerikanskoi muzyiki. Ocherki po istorii muzikalnoi kulturyi SSHA*. Moscu: Muzyika
- Konen, V. (1984). *Rozhdenie djaza*. Moskva: Sovetskii kompozitor
- Krehbiel, H. (1914). *Afro-American Folk Songs: A Study In Racial and National Music*. New York and London: G. Schirmer
- Ladefoged, P. (2001). *A Course in Phonetics*. Boston: Heinle & Heinle
- Lang, P. (1961). *One Hundred Years of Music in America*. N.Y.: G. Schirmer
- Lawless, R. (1960). *Folksingers and Folksongs in America*. N.Y.: Duell, Sloan and Pearce
- Lehmann, Th. (1966). *Blues and Trouble*. Berlin: Henschelverlag
- Levine, L. (1977). *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press
- Lomax, A. (1993). *The Land Where the Blues Began*. N.Y.: Pantheon
- Lomax, J. y Lomax, A. (1994). *American Ballads and Folk Songs*. New York: Dover
- López, J. L. (1998). *Técnica de dirección coral*. Madrid: Rivera editores
- Lovell, J. (1972). *Black Song: The Forge and the Flame; The Story of How the Afro-American Spiritual was Hammered Out*. New York: Macmillan
- Mac Arthur, J. (2004). *La Biblia de estudio Mac Arthur*. Michigan: Portavoz
- Malone, B. (1979). *Southern Music. American Music*. Illinois: University of Illinois Press
- Marsh, J. (1880). *The Story of the Jubilee Singers: With Their Songs*. Boston: Houghton

- Martin, D. (2001). *El gospel afroamericano. De los espirituales al rap religioso*. Madrid: Akal
- Maslarova, E. (1999). *Bulgarian-English And English-Bulgarian Dictionary*. Sofia: Hazel-Langenscheidt
- Mc Cue, G. (1976). *Music in American Society 1776-1976*. N.J.: Transaction
- Méndez, G. (2009). La fenomenología hermenéutica, una metodología integrada para el abordaje de lo real. *Gerencia de la Investigación*. Caracas: CIDECA-CIU
- Ministerio de Educación y Ciencia (2006). *Bases para un debate sobre la investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica
- Mir, J. M. (Ed. et al.) (2009). *Diccionario Ilustrado Latino-Español/ Español-Latino. Con latín eclesiástico*. Barcelona: Laurousse
- Nettl, B. (1973). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza
- Oliver, P. (1969). *The Meaning of the Blues*. London: Barrie and Jenkins
- Oliver, P., Harrison, M. y Bolcom, W. (1986). *The New Grove. Gospel, Blues & Jazz*. New York and London: W. W. Norton and Company
- Polillo, A. (1982). *Jazz. Geschichte und Persoenlichkeiten*. Muenchen: Goldmann- Schott
- Poling, J. (1962). *Esquire's World of Jazz*. New York: Esquire, Inc.
- RAE, (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española
- Ramey, L. (2008). *Slave Songs and the Birth of African American Poetry*. New York: Palgrave Macmillan
- Rodríguez, C. (1993). *Grandes maestros en el conjunto coral*. Madrid: Real Musical
- Sablovsky, I. (1971). *American Music*. Chicago: University of Chicago Press
- Sadie, S. (1986). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. IV, VIII*. London: Mac Millan Press Limited
- Sandberg, C. (1927). *The American Songbag*. New York: Harcourt Brace & World Inc.
- Sandberg, L. y Weissman, L. (1976). *The Folk Music Sourcebook*. N.Y.: Alfred A. Knopf
- *Santa Biblia* (2004). Michigan: Portavoz

- Schaper, H., Krause, R. (1979). *Jazz compact, Ursprung, Entwicklung, Spielpraxis*. Muenchen: Hueber- Holzmann
- Scherer, E. (1986). *Songs und Spirituals fuer gemischten Chor*. Darmstadt: Tonos- Musikverlag
- Schiller-Szinessy, S. (2009). *Catalogue of the Hebrew Manuscripts, Vol. I*. Charlestone: BiblioLife
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. N.Y.: Oxford University Press
- Sidran, B. (1981). *Black Talk*. N.Y.: Payback Press
- Southern, E. (1982). *Biographical Dictionary of Afro-American an African Musicians*. Westport: Greenwood Press
- Southern, E. (1983). *Readings in Black American Music*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Southern, E. (1983). *The Music of Black Americans. A History*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Southern, E. (1997). *The Music of Black Americans. A History*. New York and London: W. W. Norton & Company
- Spaeth, S. (1948). *A History of Popular Music in America*. N.Y.: Random House
- Sposobin, I. (1984). *Muzikalnaya forma*, Moskva: Muzyika
- Stillman, Fr. (2006). *The Poet's Manual and Rhyming Dictionary*. London: Thames & Hudson
- Story, R. (1990). *And So I Sing: African American Divas of Opera and Concert*. New York: Grand Central Publishing
- Stoyanov, P. (1963). *Uchebnik po muzikalni formi*. Sofia: Nauka i izkustvo
- Strong, J. (2007). *Strong's Exhaustive Concondance of the Bible: The Exhaustive Condordance of the Bible. Dictionaries of the Hebrew and Greek Words of the Original, With References to the English Words*. Massachusetts: Hendrickson Publishers
- Thomas, A. J. (2007). *Way Over in Beulah Lan'. Understanding and Performing the Negro Spiritual*. Dayton: Heritage Music Press
- Thurman, H. (1975a). *Deep River*. Richmond: Friends United Press
- Thurman, H. (1975b). *The Negro Spiritual Speaks of Life and Death*. Richmond: Friends United Press
- Tirro, F. (2007). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook

- Tirro, F. (1979). *Jazz. A History*. N.Y.: W.W. Norton & Company
- Titon, J., Koetting, J., McAllester, D., Reck, D. y Slobin, M. (1984). *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. New York: Schirmer Books, Macmillan
- Trice, P. (1998). *Choral Arrangements of the African-American Spirituals: Historical Overview and Annotated Listings*. Westport: Greenwood Press
- Tudor, D. & N. (1979). *Black Music*. Littleton: Libraries Unlimited
- Ulanov, B. (1972). *A History of Jazz in America*. N.Y.: Da Capo Press
- Von Ende, R. (1980). *Church Music: An International Bibliography*. N.J.: Scarecrow Press
- Wicke, P. y Ziegenrucker, W. (1985). *Rock-Pop-Jazz-Folk. Handbuch der Populaeren Musik*. Leipzig: Deutscher Verlag fuer Musik
- Work, J. (1940). *American Negro Songs and Spirituals*. N.Y.: Bonanza Books

ANEXOS

III. "Mariner's Hymn": ejemplo de *dialogue-song*

"Mariner's Hymn,"

Hail you! and where did you come from? Hal - le - lu - jah!

Oh, I'm come from the land of E - gypt! Hal - le - lu - jah!

The image shows two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The first staff has the lyrics "Hail you! and where did you come from? Hal - le - lu - jah!". The second staff has the lyrics "Oh, I'm come from the land of E - gypt! Hal - le - lu - jah!".

Hail you! and where are you bound for? Hallelujah!
Oh, I'm bound for the land of Canaan, Hallelujah!

Hail you! and what is your cargo? Hallelujah!
Oh, religion is my cargo. Hallelujah!

IV. "Simple Gifts": ejemplo de *quick dance*

"Simple Gifts"

'Tis the gift to be sim - ple, 'tis the gift to be free, 'Tis the
gift to come down where we ought to be, And when we find our - selves in the
place just right, 'Twill be in the val - ley of
love and de - light. When true sim - pli - ci - ty is gain'd, To
bow and to bend we shan't be a - sham'd, To turn, turn will
be our de - light till by turn - ing, turn - ing we come round right.

The image shows six staves of musical notation in G major and 2/4 time. The lyrics are: "'Tis the gift to be sim - ple, 'tis the gift to be free, 'Tis the gift to come down where we ought to be, And when we find our - selves in the place just right, 'Twill be in the val - ley of love and de - light. When true sim - pli - ci - ty is gain'd, To bow and to bend we shan't be a - sham'd, To turn, turn will be our de - light till by turn - ing, turn - ing we come round right."

V. "Morning Trumpet": ejemplo de la relación de los *camp-meeting hymns* con el folkllore anlgo-celta

"Morning Trumpet"

Oh_ when shall I see Je - sus, And reign with him a -
 And_ from the flow - ing foun - tain Drink ev - er - last - ing

bove?
 love? And shall hear the trum - pet sound_ in that morn - ing.

Shout_ O_ glo - ry, for I shall mount a - bove the
 skies When I hear the trum - pet sound_ in that morn - ing.

VI. "I Can't Stay Behind": ejemplo de *shout*

I Can't Stay Behind, from *Slave Songs of the United States*

Chor. I can't stay be - hind, my Lord, I can't stay be - hind! I. Dere's
 room e - nough, Room e - nough, Room e - nough in de heaven, my Lord;

Var.
 Room e - nough, Room e - nough, I can't stay be - hind.

VII. El espiritual "Let My People Go": ejemplo de la relación entre el espiritual negro y la balada anglo-celta en sus aspectos poéticos

GO DOWN, MOSES-

Moderato giusto 4-88

1. When
 he had seen in E-gypt's land, "Let My peo-ple go!" Op-
 pressed so hard they could not stand "Let My peo-ple go!"
 Go down, Mo-ses, "Way down in E-gypt's land!"

acceler.

Piu lento Tempo I

Tell ole Pha-raoh To let My peo-ple go!

3. Oh,
 let us all from bond-age free "Let My peo-ple go!" And
 let us all in Christ be free. "Let My peo-ple go!"

cresc. molto

cresc.

Piu lento

Tell ole Pha-raoh To let My peo-ple go!

2. Thus saith the Lord, bold Mo-ses said, "Let My peo-ple go!" If
 not, I'll smite your first-born dead, "Let my peo-ple go!"

acceler. a tempo

"Go down, Mo-ses. Way down in E-gypt's land!"

acceler. a tempo

Go down, Mo-ses, "Way down in
 E-gypt's land; Tell ole Pha-raoh To
 let my peo-ple go!"

rit. poco a poco Poco lento

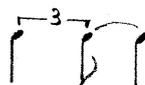
VIII. "Nobody Knows de Trouble I've Had": ejemplo de polirritmia

time-line }

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and two rhythmic lines below it. The lyrics are: "No-bod - y knows de trou-ble I've had, No-bod - y knows but Je - sus, No-bod - y knows de trou-ble I've had, (Sing) Glo - ry hal - le - lu! One morn-ing I was a - walk-ing down, O yes, Lord! I saw some ber-ries a - hang-ing down, O yes, Lord!". The rhythmic lines are labeled "Foot Tapping" and "Hand Clapping". The "Foot Tapping" line uses vertical tick marks to indicate the timing of the foot taps, while the "Hand Clapping" line uses 'x' marks to indicate the timing of the hand claps. The lyrics are written below the vocal line, with some words in parentheses indicating they are to be sung.

2. I pick de berry and I suck de juice, O yes, Lord!
Just as sweet as the honey in de comb, O yes, Lord!
3. Sometimes I'm up, sometimes I'm down,
Sometimes I'm almost on de groun'.
4. What make ole Satan hate me so?
Because he got me once and he let me go.

IX. Ejemplo de ritmo hemiolia



X. "Roll, Jordan, Roll": ejemplo de escala con el séptimo grado rebajado

Roll, Jordan, Roll

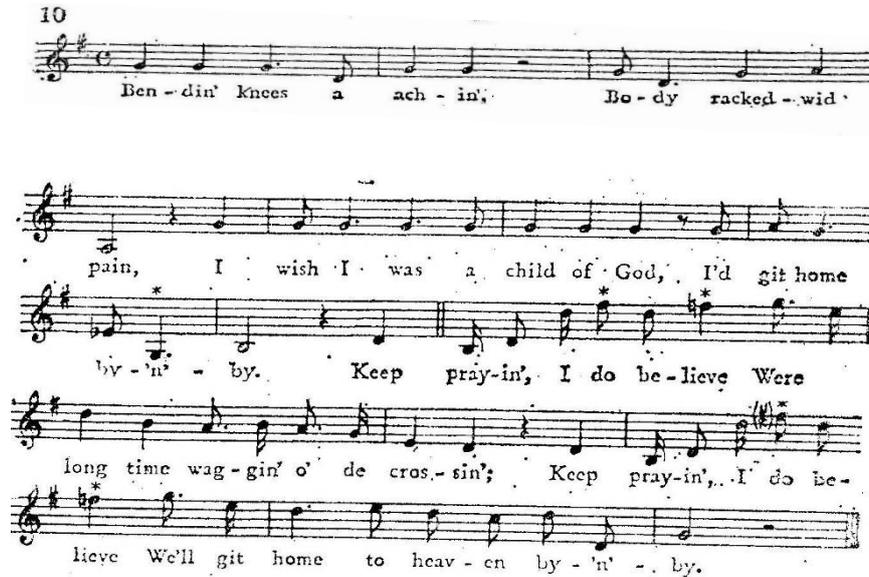


1. O broth-ers,
2. O sis-ters,
3. O seek-ers, } you ought t'have been there. Yes, my

Lord, A sit-ting in the King-dom To hear Jor-dan
roll. Roll, Jor-dan, roll, Roll, Jor-dan, roll; I
want to go to Heav-en when I die To hear Jor-dan roll.

XI. "O'er the Crossing": ejemplo del empleo de las *blue notes*

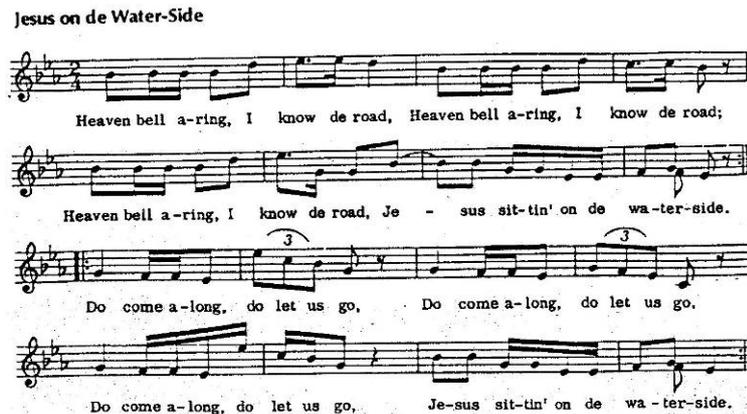
10



Ben-din' knees a ach-in', Bo-dy racked-wid'
pain, I wish I was a child of God, I'd git home
by-'n'-by. Keep pray-in', I do be-lieve Were
long time wag-gin' o' de cros-sin'; Keep pray-in', I do be-
lieve We'll git home to heav-en by-'n'-by.

XII. "Jesus on de Water-Side": ejemplo de sonoridad pentatónica

Jesus on de Water-Side



Heaven bell a-ring, I know de road, Heaven bell a-ring, I know de road;
Heaven bell a-ring, I know de road, Je-sus sit-tin' on de wa-ter-side.
Do come a-long, do let us go, Do come a-long, do let us go.
Do come a-long, do let us go, Je-sus sit-tin' on de wa-ter-side.

XIII. "A Great Campmeetin'": ejemplo de espiritual en modo mixolidio

A Great Campmeetin'

Oh, walk to-ged-der, chil-dren, Don't you get-a wear-y,
 Walk to-ged-der, chil-dren, Don't you get wear-y, Walk to-ged-der, childrea,
 Don't you get-a wear-y, Dere's a great campmeet-in' in de promised land,
 Gwine to mourn an' nebber tire, — mourn an' nebber tire,
 mourn an' nebber tire; Dere's a great campmeet-in' in de promised land!

From the Hampton collection, "Religious Folk-Songs of the Negro." A fine example of the effect produced by the flat seventh.

XIV. "Dis Is de Trouble of de World": ejemplo de canto afroamericano en modo dórico

I ax Fa-der Geor-gy for re-li-gion, Fa-der Geor-gy would-n't give me re-
 li-gion; You give me re-li-gion for to run to my el-der; O
 dis is de trou-ble of de world. Dis is de trou-ble of de
 world, O* Dis is de trou-ble of de world. (what you (doubt) for?)
 (shame)
 (take it ea-sy)
 (Til-sy Me-lia)

*What you doubt for? etc.

XV. Extractos de los espirituales “Nobody Knows”, “I Have Another Buildin’” y “Oh Bye and By” como ejemplo de la presencia de giros pentatónicos

NOBODY KNOWS

First system of musical notation for the song "Nobody Knows". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics "No bod y knows de trouble I see No bod y knows hut Je sus". The piano accompaniment also begins with a piano (*p*) dynamic.

I HAVE ANOTHER BUILDIN'

Second system of musical notation for the song "I Have Another Buildin'". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes the lyrics "I know I have anoth. er build. in' chil. dren". The piano accompaniment also begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

I know not made with hands. Yes I know

Third system of musical notation, continuing the song "I Have Another Buildin'". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes the lyrics "I know not made with hands. Yes I know". The piano accompaniment also begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

OH BY AND BY

Fourth system of musical notation for the song "Oh By and By". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics "Oh by and by by and by I'm gwine to lay down my heav.y load". The piano accompaniment also begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *p dolce*.

XVI. El espiritual "Daniel" como ejemplo de la técnica *llamada-respuesta*

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of four systems of staves. The first system is labeled 'Leader' and contains two staves: the top staff has the melody with lyrics 'Walk, be-liev - er, walk.' and the bottom staff has a rhythmic accompaniment with 'x' marks above it and lyrics 'Dan - iel!'. The second system is labeled 'Chorus' and also has two staves with the same structure as the first system, with lyrics 'O Dan - iel!'. The third system is labeled 'Leader' and contains two staves with lyrics 'Walk, I tell you, walk.' and 'O Dan - iel!'. The fourth system is labeled 'Chorus' and contains two staves with lyrics 'O Dan - iel!'.

Canción de Ghana que aplica la técnica *llamada-respuesta*

The musical score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff has a melody with lyrics 'to a ko - fi a - fa ma bre - mma oo -' and the bottom staff has a rhythmic accompaniment with lyrics 'Te - tan - twe re ee'. The second system also has two staves with the same structure, with lyrics 'Me twer'N - to a - na men su ro wu ra mu oo -' and 'Te - tan - twe - re ee'.

XVII. Extractos de los espirituales “Lord, Lord, Lord”, “Nobody Knows” y “I Can Tell the World” como ejemplo del lenguaje armónico del género espiritual negro

“Lord, Lord, Lord”

23

Lord, Lord, Lord, for You've done what the world could not do, o Lord!
 sure been good to me, for You've done what the world could not do, o Lord!
 Lord, Lord, for You've done what the world could not do, o Lord!
 Lord, Lord, for You've done what the world could not do o Lord!

Detailed description: This is a musical score for the spiritual "Lord, Lord, Lord". It consists of four staves of music. The first two staves are for a vocal line, and the last two are for a piano accompaniment. The lyrics are: "Lord, Lord, Lord, for You've done what the world could not do, o Lord! sure been good to me, for You've done what the world could not do, o Lord! Lord, Lord, for You've done what the world could not do, o Lord! Lord, Lord, for You've done what the world could not do o Lord!". The music is in a simple, rhythmic style characteristic of spirituals.

“Nobody Knows”

27

1.2. no-bo - dy knows de trouble I've seen, Glo - ry, hal - le - lu - jah!
 1.2. no-bo - dy knows de trouble I've seen, Glo - ry, hal - le - lu - jah!
 1.2. no-bo - dy knows de trouble I've seen, Glo - ry, hal - le - lu - jah!
 1.2. no-bo - dy knows de trouble I've seen, Glo - ry, hal - le - lu - jah!

Detailed description: This is a musical score for the spiritual "Nobody Knows". It consists of four staves of music. The first two staves are for a vocal line, and the last two are for a piano accompaniment. The lyrics are: "1.2. no-bo - dy knows de trouble I've seen, Glo - ry, hal - le - lu - jah!". The music is in a simple, rhythmic style characteristic of spirituals.

“I Can Tell the World”

19

— joy to my soul, — joy to my soul, — joy to my soul. —
 — joy to my soul, — joy to my soul, — joy to my soul. —
 — joy to my soul, — joy to my soul, — joy to my soul. —

Fine

Detailed description: This is a musical score for the spiritual "I Can Tell the World". It consists of three staves of music. The first two staves are for a vocal line, and the last is for a piano accompaniment. The lyrics are: "— joy to my soul, — joy to my soul, — joy to my soul. —". The music is in a simple, rhythmic style characteristic of spirituals. The score ends with a "Fine" marking.

XVIII. Extractos de los espirituales "Oh, I Know Another Buildin'", "It's Me" y "Nobody Knows" como ejemplo del lenguaje armónico del espiritual negro

"Oh, I Know Another Buildin' "



Musical score for "Oh, I Know Another Buildin' ". The score is written in treble and bass clefs, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes handwritten harmonic annotations: VI, S, II, 6, S.

"It's Me"



Musical score for "It's Me". The score is written in treble and bass clefs, 4/4 time, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes handwritten harmonic annotations: K₆₄D VI°.

"Nobody Knows"



Musical score for "Nobody Knows". The score is written in treble and bass clefs, 4/4 time, with a key signature of two sharps (F#, C#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line includes handwritten harmonic annotations: II₇, II₉D₉, T.

XIX. Ejemplo de la presencia de paralelismos en los espirituales negros

a)

8)

XX. "The New Burying Ground": ejemplo de la presencia de paralelismos en el espiritual negro

"The New Burying Ground"

Xop

Come on, come on, let's go to

bu - ry. Come on, come on, let's go to bu - ry.

Well, oh, o - ver you can cry,

XXI. "Nobody Knows the Trouble I See": ejemplo de transformación de la estructura métrica de los versos

Nobody Knows the Trouble I See

Plaintively

Nobody knows the trouble I see, Lord, Nobody knows the

mf una corda per dendosi *mp tutte corde*

Fine

trouble I see; Nobody knows the trouble I see, Lord, Nobody knows but

Fine

Je-sus. Brothers, will you pray for me, Brothers, will you pray for me,

mf mp

Brothers, will you pray for me, And help me to drive old Satan a-way?

D.C. al Fine *per dendosi*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system begins with the instruction 'Plaintively' and a piano dynamic 'p'. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte 'mf' dynamic, marked 'una corda per dendosi', and then changes to mezzo-piano 'mp' marked 'tutte corde'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system is marked 'Fine' and features a piano 'p' dynamic in the piano part. The fourth system concludes with a 'D.C. al Fine' instruction and a 'per dendosi' marking in the piano part.

* On repetition, "Sisters," "Mothers," "Preachers?"

Words and melody from "The Story of the Jubilee Singers with their Songs," by J. B. T. Marsh
Arrangement by the Author.

XXII. "O'er the Crossing": ejemplo de transformación de la estructura métrica de los versos

O'er the Crossing

Andante

1. Bend - in' knees a - ach - in',
Bod - y rack'd wid pain, I wish I was a
child of God, I'd git home bime - by. Keep
pray-in', I do believe We're a long time waggin' o' de cross-in'. Keep
pray-in', I do believe We'll git home. to heaven bime - by.

2. O yonder's my old mudder,
Been a-waggin' at the hill so long;
It's about time she cross over,
Git home bime-by.
Keep prayin', I do believe, etc.

3. O hear dat lumberin' thunder
A-roll from do' to do',
A callin' de people home to God;
Dey'll git home bime-by.
Little chil'n, I do believe, etc.

4. O see dat forked lightnin'
A-jump from cloud to cloud,
A-pickin' up God's chil'n;
Dey'll git home bime-by.
Pray, mourner, I do believe, etc.

XXIII. Versión anglo-americana de "Amazing Grace"

Amazing Grace

John Newton

Wm. Walker

1. A - maz - ing - grace how sweet the sound That -
 2. 'Twas grace that taught my heart to fear, And -
 3. Thru man - y dan - gers, toils and snares, I -
 4. When we've been there ten thou - sand years, Bright

saved a wretch like me! I once was lost, but -
 grace my fears re - lieved; How pre - cious did that -
 have al - read - y come; 'Tis grace that brought me -
 shin - ing as the sun; We've no less days to -

now I'm found, Was blind, but now I see.
 grace ap - pear, The hour I first be - lieved.
 safe thus far, And grace will lead me home.
 sing God's praise, Than when we first be - gun.

Transcripción de la interpretación de la obra en la *New Bethel Baptist Church, Detroit (1978)*

AS SUNG:
 A - maz - ing - grace how sweet the -
 AS WRITTEN:

sound That - saved a wretch like me! etc.

Transcripción de la interpretación de la obra en la *Fellowship Independent Baptist Church, Virginia (1977)*

(DEACON:)

A - maz - ing grace how sweet it sound

(DEACON and CONGREGATION:)

A ma mm zi

n' gra - ce how swee - tah

(DEACON:)

That saved a wretch like me

(DEACON and CONGREGATION:)

Tha - t sa - v'd a

a wre - tch li - (ke) (me)
I once was . . .

XXIV. Modelo de encuesta aplicada al grupo

1.Sexo: <input type="checkbox"/> Masculino <input type="checkbox"/> Femenino	
2.Edad: _____ años	
3.Curso	4.Especialidad
<input type="checkbox"/> Primero <input type="checkbox"/> Segundo <input type="checkbox"/> Tercero <input type="checkbox"/> Cuarto <input type="checkbox"/> Quinto	<input type="checkbox"/> Pedagogía instrumental/vocal: _____ <input type="checkbox"/> Pedagogía del lenguaje y la Educación Musical <input type="checkbox"/> Composición <input type="checkbox"/> Musicología <input type="checkbox"/> Dirección Coral <input type="checkbox"/> Especialidad instrumental: _____
5.Cuerda a la que perteneces en el coro:	
<input type="checkbox"/> Soprano <input type="checkbox"/> Alto <input type="checkbox"/> Tenor <input type="checkbox"/> Bajo	
6.Horas lectivas semanales	
<input type="checkbox"/> menos de 5 horas <input type="checkbox"/> de 20 a 30 horas <input type="checkbox"/> de 5 a 20 horas <input type="checkbox"/> más de 30 horas	
7.¿Desde cuando eres miembro del Coro del CSMC?	8.¿Has cantado en alguna ocasión otra cuerda en este u otro coro?
<input type="checkbox"/> Este es mi primer año <input type="checkbox"/> Este es mi segundo año <input type="checkbox"/> Llevo más de dos años en el coro (____)	<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no
10.¿Has cantado anteriormente en otro coro?	9.¿En cual?
<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no	
↓	
11.¿Cuánto tiempo?	12. Indica el nombre del coro y director
<input type="checkbox"/> menos de 1 año <input type="checkbox"/> de 1 a 5 años <input type="checkbox"/> más de 5 años	
13.¿Has cantado en alguna otra agrupación vocal?	
<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no	
↓	
14.¿Cuánto tiempo?	15. Indica el tipo de agrupación y el nombre
<input type="checkbox"/> menos de 1 año <input type="checkbox"/> de 1 a 5 años <input type="checkbox"/> más de 5 años	
16.¿Has recibido alguna vez clases de canto?	
<input type="checkbox"/> si <input type="checkbox"/> no	
↓	
17. Indica el nombre de tu/s profesor/es de canto	18.¿Durante cuanto tiempo?
	<input type="checkbox"/> menos de 1 año <input type="checkbox"/> de 1 a 5 años <input type="checkbox"/> más de 5 años

19. Valora del 1 al 5 tu nivel de conocimiento sobre el aparato fonador y su funcionamiento				
<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

20. Según tu criterio: ¿Cuál es la respiración adecuada para cantar?	<input type="checkbox"/> Pectoral
	<input type="checkbox"/> Costodiafragmático-abdominal
	<input type="checkbox"/> Abdominal
	<input type="checkbox"/> Otra: _____

21. Según la respuesta anterior:	
¿En qué grado dominas la respiración indicada y la expulsión del aire al cantar?	
<input type="checkbox"/>	No soy consciente de cómo respiro y no controlo la expulsión del aire
<input type="checkbox"/>	Soy consciente de cómo respiro, pero no controlo la expulsión del aire
<input type="checkbox"/>	Casi siempre empleo la respiración señalada y suelo expulsar el aire correctamente
<input type="checkbox"/>	Domino esta respiración y la expulsión del aire

22. Valora del 1 al 5 tu nivel de entonación a primera vista				
<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

23. ¿Qué consideras que es más difícil a la hora de entonar a primera vista?	<input type="checkbox"/> Ritmo
	<input type="checkbox"/> Relaciones interválicas
	<input type="checkbox"/> Ambos
	<input type="checkbox"/> Ambos al mismo tiempo

24. Valora del 1 al 5 tu nivel de ejecución rítmica				
<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

25. Valora del 1 al 5 tu nivel de afinación				
<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

26. En el caso de que desafines: ¿A qué crees que se debe?	<input type="checkbox"/> No me oigo a mí mismo
	<input type="checkbox"/> No oigo las demás cuerdas
	<input type="checkbox"/> No controlo la respiración
	<input type="checkbox"/> Otros motivos: _____

27. Según tu criterio: ¿Qué cuerda tiene más dificultades a la hora de afinar?			
<input type="checkbox"/> Soprano	<input type="checkbox"/> Alto	<input type="checkbox"/> Tenor	<input type="checkbox"/> Bajo

28. ¿A qué crees que se debe?	<input type="checkbox"/> Falta de técnica
	<input type="checkbox"/> Falta de formación
	<input type="checkbox"/> Falta de interés
	<input type="checkbox"/> Otros motivos: _____

29. Valora del 1 al 5 tu nivel de empaste				
<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

30. Según tu criterio ¿qué cuerda tiene más dificultades a la hora de empastar?

- Sopranos Altos Tenores Bajos

31. ¿A qué crees que se debe?

- Falta de técnica
 Falta de formación
 Falta de interés
 Otros motivos: _____

32. ¿Has cantado anteriormente espirituales negros a capella?

- No No lo sé con seguridad Sí Sí, con frecuencia

33. Te interesaría trabajar este tipo de repertorio?

- Sí
 No

34. Escribe nombres de espirituales negros que conoces

--

XXV. Tablas de ensayo de “Plenty Good Room”, “Wade in the Water” y “Elijah Rock”

OBRA: PLENTY GOOD ROOM

		ENSAYOS						
		24/03/10	07/04/10	14/04/10	21/04/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN		1	2	3	4	5	6	7
1	Ejecución rítmica del c. 3	x						
2	Entonación del <i>f4</i> en la cuerda de las altos en el c. 3	x						
3	Afinación de las líneas melódicas de las altos y los bajos en los c. 3-5							
4	Entonación de la línea de los tenores en los c. 4-5	x						
5	Afinación de las líneas melódicas de sopranos, altos y tenores en el c. 6	x	x	x	x			
6	Entonación de la sexta menor en la cuerda de los bajos en el c. 8a							
7	Fraseo de los c. 1-8 atendiendo a la prosodia			x	x	x	x	x
8	Dicción de la frase "So choose your seat and sit down"		x	x	x			
9	Ejecución rítmica del c. 9	x	x					
10	Empaste y fraseo en los c. 9 con anacrusa-16			x	x	x	x	x
11	Exactitud en las entradas en los c. 9 con anacrusa-16		x				x	x
12	Precisión y carácter de las <i>respuestas</i> en sopranos y altos en los c. 9 con anacrusa-16			x	x			
13	Equilibrio entre altos y sopranos en la interpretación de la segunda mayor <i>a4-h4</i> del c. 14	x						
14	Afinación de la línea de los tenores primeros en los c. 14-15	x	x	x		x		
15	Afinación del <i>g3</i> en la línea de los barítonos en el c. 15							
16	Exactitud rítmica en el c. 15	x	x					
17	Afinación de la línea armónica en los c. 14-15	x	x	x				
18	Interpretación expresiva de los <i>tenutos</i> en el c. 16b			x	x			x
19	Articulación del texto en los c. 17-22		x	x	x	x	x	x
20	Contrastes dinámicos en los c. 17 con anacrusa-24			x	x	x	x	x
21	Empaste y fraseo en los c. 17 con anacrusa-24			x	x	x	x	x
22	Expresividad de "O, glory!" en los c. 25-26		x	x				
23	Afinación de la cuarta aumentada en la línea de las altos en el c. 27	x						
24	Entonación del arpeggio disminuido en la cuerda de los tenores en el c. 27	x	x					
25	Ejecución rítmica del c. 27	x						
26	Afinación de tenores y bajos en el movimiento descendente por terceras en el c. 28	x	x					
27	Entonación de los <i>divisi</i> en sopranos en los c. 29-30	x	x	x	x	x		
28	Afinación de las notas ajenas en el c. 30	x	x	x	x			
29	Entonación de los tritonos en sopranos y tenores en el c. 30	x	x	x	x	x		
30	Afinación de los <i>divisi</i> en sopranos y tenores en los c. 31 con anacrusa-32	x		x	x	x		
31	Expresión en los compases 31 con anacrusa-32		x			x	x	x

		ENSAYOS						
		24/03/10	07/04/10	14/04/10	21/04/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
VOCALIZACIÓN		1	2	3	4	5	6	7
1	Calentamiento de la voz	x	x	x	x	x	x	x
2	Ampliación de la tesitura	x	x	x	x	x	x	x
3	Agilidad y flexibilidad	x	x	x	x	x	x	x
4	Mejora de la afinación	x	x	x	x	x	x	x
5	Control del aire	x	x	x	x	x	x	x
6	Empaste	x	x	x	x	x	x	x
7	Dicción y articulación	x	x	x	x	x	x	x

		ENSAYOS						
		24/03/10	07/04/10	14/04/10	21/04/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
TRABAJO DE ELEMENTOS		1	2	3	4	5	6	7
1	Afinación	x	x	x	x	x	x	x
2	Metro-rítmica	x	x		x	x	x	x
3	Dinámica			x	x	x	x	x
4	Articulaciones			x	x	x	x	x
5	Tempo y agógica	x	x		x	x	x	x
6	Emisión sonora	x	x	x	x	x	x	x
7	Empaste				x	x		
8	Equilibrio	x	x		x		x	x
9	Dicción		x	x	x	x	x	x
10	Prosodia y fraseo		x	x	x	x	x	x
11	Uniformidad en entradas y cortes	x					x	x
12	Respiraciones		x		x		x	x
13	Carácter de la obra		x	x	x		x	x

OBRA: WADE IN THE WATER

ENSAYOS

	09/12/09	16/12/09	13/01/10	20/01/10	27/01/10	03/02/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1 Interpretación del texto junto a la música en el tema de la obra		x					x	x	
2 Interpretación del texto junto a la música en la estrofa	x	x							
3 Fraseo del tema			x	x	x			x	
4 Lugares de respiración		x		x	x		x		x
5 Homogeneidad de las vocales en el tema			x	x				x	
6 Articulación en el tema		x	x	x		x	x		x
7 Saltos interválicos en los c. 1-2				x	x			x	
8 Ejecución rítmica y afinación del f3 en el c. 2	x	x							
9 Homogeneidad de las vocales en sopranos y altos en los c. 5-12					x				
10 Problemas rítmicos en el c.6	x								
11 Entradas en los c. 6-8	x			x					
12 Equilibrio entre sopranos y altos en el cuarto tiempo del c. 8	x	x							
13 Afinación de la cuarta justa en la cuerda de los bajos en el c. 10									
14 Afinación de los acordes de séptima en el c. 10	x		x						
15 Afinación del acorde de novena en el c. 11									
16 Realización rítmica del c. 14	x	x						x	
17 Afinación en la cuerda de los altos en los c. 14-15	x		x						
18 Afinación en la cuerda de los altos en el c. 16	x	x	x						
19 Afinación en la cuerda de los bajos en el c. 16	x	x	x						
20 Problemas de afinación en la línea armónica en los c.14-17	x		x						
21 Fraseo en los c. 14-17				x				x	
22 Expresión en los c. 17-19			x	x		x		x	x
23 Expresión en los c. 21 con anacrusa-22		x	x	x				x	x
24 Claridad en los cambios armónicos de los c. 23-26	x					x	x		
25 Empaste y equilibrio entre las voces en los c. 27-35	x		x	x	x	x	x	x	x
26 Afinación de los <i>divisi</i> en la cuerda de las sopranos en los c. 32-39	x	x			x				
27 Realización de la dinámica y los acentos en los c. 27-36			x	x	x	x			
28 Empaste en las cuerdas de tenores y bajos en los c. 30-39	x								
29 Empaste en todas las cuerdas en los c. 33-39	x			x					
30 Afinación de la séptima mayor en sopranos segundas en los c. 34-35	x								
31 Afinación en las cuerdas de las sopranos y los altos en los c. 36-37	x								
32 Afinación de la sexta mayor en sopranos segundas en el c. 37									
33 Homogeneidad de las vocales en los c. 37-39									
34 Articulación en los c. 37-39					x	x	x		

ENSAYOS

	09/12/09	16/12/09	13/01/10	20/01/10	27/01/10	03/02/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
VOCALIZACIÓN	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1 Calentamiento de la voz	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2 Ampliación de la tesitura	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3 Agilidad y flexibilidad	x	x	x	x	x	x	x	x	x
4 Mejora de la afinación	x	x	x	x	x	x	x	x	x
5 Control del aire	x	x	x	x	x	x	x	x	x
6 Empaste	x	x	x	x	x	x	x	x	x
7 Dicción y articulación	x	x	x	x	x	x	x	x	x

ENSAYOS

	09/12/09	16/12/09	13/01/10	20/01/10	27/01/10	03/02/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
TRABAJO DE ELEMENTOS	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1 Afinación	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2 Metro-rítmica	x	x	x	x	x			x	x
3 Dinámica			x	x	x	x		x	
4 Articulaciones		x	x	x					
5 Tempo y agógica	x	x	x	x	x	x	x	x	x
6 Emisión sonora	x	x	x	x	x	x	x	x	x
7 Empaste		x	x	x	x		x	x	x
8 Equilibrio	x	x	x	x	x	x		x	x
9 Dicción		x	x	x	x	x	x		x
10 Prosodia y fraseo			x	x	x	x	x	x	x
11 Uniformidad en entradas y cortes	x	x	x	x	x				
12 Respiraciones		x		x	x		x		x
13 Carácter de la obra		x	x	x	x	x	x	x	x

OBRA: ELIJAH ROCK

		ENSAYOS								
		03/02/10	10/02/10	10/03/10	24/03/10	07/04/10	14/04/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN		1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Dicción en el tema				x	x	x	x		
2	Realización del ritmo en el tema	x	x							
3	Color e intencionalidad en la línea de las sopranos y altos en los c. 5-12			x					x	x
4	Homogeneidad de las vocales en la palabra "Elijah"					x	x	x	x	x
5	Afinación y homogeneidad de la octava en los c. 13-24						x		x	
6	Afinación e intencionalidad en sopranos y altos en los c. 17 con anacrusa-24	x				x	x	x	x	x
7	Ritmo en las cuerdas femeninas en los c. 25-28	x	x							
8	Ejecución de las notas <i>fis4</i> (c. 26) y <i>f4</i> (c.28) en sopranos segundas	x	x							
9	Afinación de las cuartas paralelas entre las sopranos primeras y segundas en el c. 28	x						x		
10	Afinación del salto de cuarta justa en los bajos en el c. 27	x								
11	Afinación de la línea armónica en los c. 25-28	x	x				x	x	x	
12	Carácter, equilibrio y empaste en los c. 25-28						x	x		x
13	Métrica en el enlace con la casilla de segunda (c. 28b)	x								
14	Intencionalidad en sopranos y altos en los c. 29-32						x			
15	Realización rítmica de las síncopas y los valores ligados, c. 33-42		x	x	x	x		x		
16	Afinación de la octava en los c. 33-34									
17	Articulación y emisión vocal en los c. 33-34				x	x	x			
18	Afinación de la <i>blue note</i> en el c. 36		x							
19	Interpretación conjunta del texto con la música en los c. 33-36					x				
20	Articulación y fraseo en los c. 35 con anacrusa-36				x	x	x		x	
21	Pronunciación y emisión de la palabra "surely" en el c. 38				x	x				
22	Afinación y uniformidad entre las cuerdas en los c.40-41		x	x	x	x	x	x	x	
23	Articulación del texto en el c. 40				x	x				
24	Uniformidad en el corte del c. 44			x						
25	Realización rítmica de las síncopas en los c. 45 con anacrusa-46		x			x				
26	Afinación del salto de quinta en la cuerda de los bajos en el c. 45					x				
27	Afinación de los <i>divisi</i> en sopranos y altos en los c. 45-46		x			x	x			
28	Exactitud en la entrada de los hombres en el c. 46		x	x	x	x				
29	Interpretación conjunta del texto con la música en los c. 45 con anacrusa-46					x				
30	Afinación de los <i>divisi</i> en la cuerda de las sopranos en los c. 51-52		x	x		x	x			
31	Afinación de la línea de los bajos en los c. 47-52		x	x		x				
32	Articulación del texto en los c. 61-66				x		x			

		ENSAYOS								
		03/02/10	10/02/10	10/03/10	24/03/10	07/04/10	14/04/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
VOCALIZACIÓN		1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Calentamiento de la voz	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2	Ampliación de la tesitura	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3	Agilidad y flexibilidad	x	x	x	x	x	x	x	x	x
4	Mejora de la afinación	x	x	x	x	x	x	x	x	x
5	Control del aire	x	x	x	x	x	x	x	x	x
6	Empaste	x	x	x	x	x	x	x	x	x
7	Dicción y articulación	x	x	x	x	x	x	x	x	x

		ENSAYOS								
		03/02/10	10/02/10	10/03/10	24/03/10	07/04/10	14/04/10	28/04/10	05/05/10	12/05/10
TRABAJO DE ELEMENTOS		1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Afinación	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2	Metro-rítmica	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3	Dinámica					x	x	x	x	
4	Articulaciones					x	x	x		
5	Tempo y agógica	x	x	x	x	x	x	x	x	x
6	Emisión sonora	x		x	x	x	x	x	x	x
7	Empaste						x	x	x	x
8	Equilibrio				x	x	x	x	x	x
9	Dicción				x	x	x	x		
10	Prosodia y fraseo				x	x	x	x	x	x
11	Uniformidad en entradas y cortes	x	x	x	x	x	x	x	x	x
12	Respiraciones			x		x	x	x	x	x
13	Carácter de la obra			x	x	x	x	x	x	x

XXVII. "Plenty Good Room" (arr. de H. Smith)

Plenty Good Room

The joy in the hearts of the Faithful at the thought that there is a place for them in their Father's mansion is mingled here with the resolution to avoid any lapse from grace that might make them unfit to take their places among the Redeemed. They are moved with the consciousness of their mortal weakness, but the knowledge that the Father will overlook this and will receive them if they will but come, brings their song to a triumphant close.

NEGRO SPIRITUAL

Arr. by Wm. HENRY SMITH

Exuberantly

REFRAIN

Soprano
Plen-ty good room! Plen-ty good room! Plen-ty good room in my

Alto
Plen-ty good room! Plen-ty good room! Plen-ty good room in my

Tenor
Plen-ty good room! Plen-ty good room! Plen-ty good room in my

Bass
Plen-ty good room! Plen-ty good room! Plen-ty good room in my

Piano
For rehearsal only

⑤

Fa-ther's king-dom; Plen-ty good room! Plen-ty good room, So choose your seat and sit

Fa-ther's king-dom; Plen-ty good room! Plen-ty good room, So choose your seat and sit

Fa-ther's king-dom; Plen-ty good room! Plen-ty good room, So choose your seat and sit

Fa-ther's king-dom; Plen-ty good room! Plen-ty good room, So choose your seat and sit

1 2 9

down, down. down. No, no!

down, down. down. No, no!

down, down. down. 1. I would not be a back - slid - er, I'll
 2. I would not be a li - ar,

down, down. down. 1. I would not be a back - slid - er, I'll
 2. I would not be a li - ar,

13

mf No, no!

mf No, no!

tell you the reas - on why: 'Cause if my Lord should

tell you the reas - on why: 'Cause if my Lord should

1 2

No, no! Would-n' be read-y to die. die.

No, no! Would-n' be read-y to die. die, no, no!

call on me,— I would-n' be read-y to die. die, no, no!
die.

call on me,— I would-n' be read-y to die. die, no, no!
die.

p-mp (17) *mf* *p-mp*

3. Oh heav'ns so high and I'm so low; Oh, my Lord, I've
4. But my Lord says there's room e-nough; *mf* There's *p-mp*

p-mp *mf* *p-mp*

3. Oh heav'ns so high and I'm so low; Oh, my Lord, I've
4. But my Lord says there's room e-nough; *mf* There's

Oh, my Lord,
mf Oh, my Lord,
Oh, my Lord,

p-mp *mf* *p-mp*

(21) *mf-f* 5

had my tri - als here be - low;
room for you, there's room for me; Oh, my - Lord. Lord.

had my tri - als here be - low;
room for you, there's room for me; Oh, my - Lord. Lord.

Oh, my - Lord. Lord.

Oh, my - Lord. Lord.

mf-f

(25) CODA *mf*

Plen - ty good room! Plen - ty good room!

Plen - ty good room! Plen - ty good room!

Plen - ty good room, O glo - ry! Plen - ty good room, O glo - ry!

Plen - ty good room, O glo - ry! Plen - ty good room, O glo - ry!

* If desired, the Refrain may be sung once through before going on to the Coda, or the Coda may be omitted, and the chorus concluded with the Refrain.

cresc. *cresc.*
 Plen-ty good room in my Fa-ther's king-dom; Plen - ty
cresc. *cresc.*
 Plen-ty good room in my Fa-ther's king-dom; Plen - ty
cresc. *cresc.*
 Plen-ty good room in my Fa-ther's king-dom; Plen-ty room for you, there is
cresc. *cresc.*
 Plen-ty good room in my Fa-ther's king-dom; Plen-ty room for you, there is

good room! There's room e-nough for all;
 good room! There's room e-nough for all
 plen-ty room for me, There's room e-nough for all
 plen-ty room for me, There's room e-nough for all

★ The high notes are optional.

33 rit. *meno mosso* (♩ = 72)

p Oh, bye an' bye. bye an' bye...

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye, bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye, bye.

don't go there. Bye an' bye.

don't go there. Bye.

37 *mf* *poco rit.*

Oh, bye an' bye, bye an' bye...

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

bye. Bye.

7. 03.15

41 *a tempo*

I'm goin' to lay down this heavy load. Oh, bye an' bye. bye an' bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye. bye an' bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye. bye an' bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye. bye an' bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye. bye an' bye.

45 *con moto* *mf* *rit.* (♩ = 72) *poco rit.*

Bye. bye. bye. bye an' bye. bye an' bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

I'm goin' to lay down this heavy load. Bye.

bye, goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye.

bye, goin' to lay down this heavy load. Bye an' bye.

49 *a tempo* *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

bye, bye, bye,

I'm goin' to lay down this heavy load, this heavy load, this heavy load.

I'm goin' to lay down this heavy load, this heavy load, this heavy load.

bye, bye, bye, bye, bye.

53 *rit.* *mf* *sosten.* *al Fine*

bye, bye, bye, bye.

Bye an' bye.

Bye an' bye, bye, bye, bye, bye.

Bye, bye.

Bye, bye.

Z. 8247

XXIX. "Walk Together, Children" (arr. de R. Allain)

Walk together, children

Spiritual
arr. Richard Allain

$\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = \text{♩}^{\flat}$)

SOPRANO

ALTO *mf*
To-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther,

TENOR *mf*
To-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther,

BASS *mf*
Walk to-ge-ther, walk to-ge-ther, walk to-ge-ther,

Keyboard
(rehearsal only)

$\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = \text{♩}^{\flat}$)

4

mf
Walk to - ge-ther, chil-dren, don't you get wea-ry,

to - ge-ther, to - ge-ther,

to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther,

walk to - ge-ther, Walk to - ge-ther, walk to - ge-ther,

This piece can be performed up a semitone.

© Copyright 2006 Novello & Company Limited

7

walk to-ge-ther, chil-dren, don't you get wea-ry, walk to-ge-ther, chil-dren, don't
to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther,
to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther,
walk to-ge-ther, walk to-ge-ther, walk to-ge-ther,

10

cresc. you get wea-ry there's a great day co-min' in the pro-mised land.
cresc. to-ge-ther, to-ge-ther, great day co-min', *f* pro-mised land.
cresc. to-ge-ther, to-ge-ther, great day co-min', *f* pro-mised land.
cresc. walk to-ge-ther, great day co-min', *f* pro-mised land.

13 ^{2.} SOPRANO SOLO *mf*

I'm gon-na walk and ne-ver tire, -

mp pro-mised land. - I'll walk, - ne - ver tire, -

mp pro-mised land. - I'll walk, - ne - ver tire, -

mp pro-mised land. - I'll walk, - ne - ver tire, -

mp pro-mised land. - *thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm*

16

walk and ne-ver tire, - walk and ne-ver tire, - there's a

mp I'll walk, ne - ver tire, - I'll walk, ne - ver tire, -

mp I'll walk, ne - ver tire, - I'll walk, ne - ver tire, -

mp I'll walk, ne - ver tire, - I'll walk, ne - ver tire, -

mp *thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm thm bmm thm bmm* ne - ver tire, -

20 *mf*

great day co-min' in the pro-mised land.

mf

great day co-min' in the pro-mised land. I say Walk to - ge-ther, chil-dren, don't

mf

great day co-min', pro-mised land. to - ge-ther, to - ge-ther,

mf

great day co-min', pro-mised land. to - ge-ther, to - ge-ther,

mf

great day co-min', pro-mised land. Walk to - ge-ther,

23

— you get wea-ry, walk to - ge-ther, chil-dren, don't — you get wea-ry,

to - ge-ther, to - ge-ther,

to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther,

walk to - ge-ther, walk to - ge-ther, walk to - ge-ther,

26

cresc.

walk to - ge-ther, chil-dren, don't you get wea-ry there's a great day co-min' in the

cresc.

to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, great day co-min',

cresc.

to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, to - ge-ther, great day co-min',

cresc.

walk to - ge-ther, walk to - ge-ther, great day co-min',

29

SOLO SOPRANO *mf*

When I was just a lit-tle child my Ma-ma said to me:

mp

pro-mised land. I'll walk, ne-ver tire, I'll walk.

f *mp*

pro-mised land. I'll walk, ne-ver tire, I'll walk.

f *mp*

pro-mised land. I'll walk, ne-ver tire, I'll walk.

f *mp*

pro-mised land. *Thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm thm bmm thm bmm*

33

just put your faith u - pon the Lord and the Lord will set you free. — So I

ne - ver tire, I'll walk, ne - ver tire and the Lord will set you free. — So I —

ne - ver tire, I'll walk, ne - ver tire and the Lord will set you free. — So I —

ne - ver tire, I'll walk, ne - ver tire and the Lord will set you free. — So I —

thmm bmm thm bmm thm bmm thm bmm thmm bmm thm and the Lord will set you free. — So I —

Detailed description: This system contains five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a B-flat major key with a common time signature. The lyrics are: "just put your faith u - pon the Lord and the Lord will set you free. — So I". The first vocal line has dynamics *p* and *f*. The second, third, and fourth vocal lines have dynamics *pp* and *f sub.*. The piano accompaniment includes a bass line with rhythmic patterns: "thmm bmm thm bmm thm bmm thm bmm thmm bmm thm".

38

walked a - long the right-ous path, I vowed to sin no more, — and the

mf I'll walk, ne - ver tire, — I'll walk, ne - ver tire, —

mf I'll walk, ne - ver tire, — I'll walk, ne - ver tire, —

mf I'll walk, ne - ver tire, — I'll walk, ne - ver tire, —

mf I'll walk, ne - ver tire, — I'll walk, ne - ver tire, —

Thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm

Detailed description: This system contains five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "walked a - long the right-ous path, I vowed to sin no more, — and the". The vocal parts are in a B-flat major key with a common time signature. The lyrics for the vocal lines are: "I'll walk, ne - ver tire, — I'll walk, ne - ver tire, —". The dynamics for all vocal lines are *mf*. The piano accompaniment includes a bass line with rhythmic patterns: "Thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm thm bmm thm bmm thmm bmm thm bmm".

49

— you get wea-ry, walk to-ge-ther chil-dren, don't you get wea-ry there's a
to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther,
to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther, to-ge-ther,
walk to-ge-ther, walk to-ge-ther, walk to-ge-ther,

52

rit. Slower

great day co-min', there's a great day co-min', there's a great day co-min' in the pro-mised land.
great day co-min', great day co-min', great day co-min' in the pro-mised land.
great day co-min', great day co-min', great day co-min', pro-mised land.
great day co-min', great day co-min', great day co-min', pro-mised land.

rit. Slower

XXX. "Swing Low, Sweet Chariot" (arr. de J. Karai)

6

A Szombathelyi Madrigálkörösök és karvezényének, Nemeth Istvánnak

SWING LOW, SWEET CHARIOT

Andante, *ritornando* (♩ = 72)

S
A
T
B

coming for to carry me home. oh, swing low, sweet char - i - ol,
coming for to carry me home. oh, swing low, sweet char - i - ol,
coming for to carry me home. oh, swing low, sweet char - i - ol,
coming for to carry me home. oh, swing low, sweet char - i - ol,

7

S
A
T
B

coming for to carry me home. a band of an - gels coming after me.
I look'd o - ver Jordan and what did I see,
I look'd o - ver Jordan and what did I see,
Oh, what did I see, Oh,

rit. molto. a tempo

49

coming for to carry me, coming for to carry me home

ot, oh, swing low, coming for to carry me home, home, home.

ot, swing low, swing low, home, home.

M M swing low...

Swing low, swing low, swing low.

54

swing, swing, swing.

Swing low, sweet char-i-ot, swing low.

Swing low.

swing low, Swing low, swing low, swing low.

27 *mp*

tized. Wade in the wat - er. wade. wade

mp

Wade in the wat - er. wade in the wat - er. go down, wade in the

Wade. wade.

mp

Wade in the wat - er. wade in the water, go down, wade in the wat - er.

poco a poco string.

30

in the wat - er. wade in the wat - er.

wat - er. wade in the wat - er and be baptized. In the wat - er.

wade in the water and be bap - tized. In the wat - er. wade in the water, go down,

wade in the water and be bap - tized. In the wat - er. wade in the water, go down.

33

wade in the wat - er. in the

wade in the wat - er. in the

wade in the wat - er. wade in the wat - er and be bap - tized, in the wa - ter and be bap -

wade in the wat - er. wade in the wat - er and be bap - tized, in the wat - er and be bap -

rit. molto *Grave* (♩=80) *rit.*

36

wat - er. wade in the wat - er and be baptized.

wat - er. wade in the wat - er and be baptized.

tized, wade in the wat - er and be baptized.

tized. wade. wade in the wat - er and be baptized.

XXXII. "Were You There?" (arr. de N. Luboff)

16. Were You There?

SATB, Unaccompanied

Norman Luboff, arr.

Rubato, very sustained

p

Soprano
Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

Alto
Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

Tenor
Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

Bass
Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

Rubato, very sustained

p

for rehearsal only

4

— Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

— Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

— Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

— Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

"Were you there?" arranged by Norman Luboff. Copyright © 1969 by Walton Music Corporation.

8

Oh
Oh
Oh
Oh

13

Some-times it caus - es me to trem - ble, trem - ble, trem - ble.
Some-times it caus - es me to trem - ble, trem - ble, trem - ble.
Some-times it caus - es me to trem - ble, trem - ble, trem - ble.
Some-times it caus - es me to trem - ble, trem - ble, trem - ble.

18

Were you there when they cru - ci - fied my Lord?

Were you there when they cru - ci - fied my Lord? *etc.*

Were you there when they cru - ci - fied my Lord? *p* Were you

Were you there when they cru - ci - fied my Lord? *p* Were you

p

23

p Were you

p Were you *** etc.*

there when they laid Him in the tomb? *** etc.*

there when they laid Him in the tomb?

p

* Also see page 134 for the full score.

annakay

27

there when they laid Him in the tomb? Oh

there when they laid Him in the tomb? Oh

Oo Oh

Oo Oh

31

Oh

Oh

Oh

Oh

35

Some-times it caus - es me to trem - ble,

Some-times it caus - es me to trem - ble,

Some-times it caus - es me to trem - ble,

Some-times it caus - es me to trem - ble,

39

trem - ble, trem - ble. Were you

43

there when they laid Him in the tomb? Trem - ble, My

there when they laid Him in the tomb? Trem - ble, My

there when they laid Him in the tomb? Trem - ble, My

there when they laid Him in the tomb? Trem - ble, My

47

Lord, my Lord. trem - ble, my Lord.

XXXIII. "My Lord, What a Mornin'" (arr. de H. T. Burleigh)

3. My Lord, What a Mornin'

SATB, Unaccompanied

Revelation 8:10

H.T. Burleigh, arr.

Adagio non tanto

The first system of the musical score is for the vocal parts. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is a whole rest. The Alto, Tenor, and Bass parts have lyrics: "My Lord, what a morn - in', my Lord, what a". The Alto part has dynamic markings *p* and *mf*. The Tenor and Bass parts have dynamic markings *pp* and *p*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked *Adagio non tanto*.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

My Lord, what a morn - in', my Lord, what a

My Lord, what a morn - in', my Lord, what a

My Lord, what a morn - in', my Lord, what a

Adagio non tanto

The piano accompaniment for the first system is shown in a grand staff (treble and bass clefs). It has dynamic markings *pp* and *mf*. The tempo is marked *Adagio non tanto*.

for rehearsal only

4

The second system of the musical score continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "morn - in', Oh, my Lord, what a morn - in', when de". The Alto, Tenor, and Bass parts have dynamic markings *pp* and *mf*. The piano accompaniment continues with the same dynamics. The key signature and time signature remain the same.

morn - in', Oh, my Lord, what a morn - in', when de

morn - in', Oh, my Lord, what a morn - in', when de

morn - in', Oh, my Lord, what a morn - in', when de

7

stars be-gin to fall, when de stars be-gin to fall.

stars be - gin to fall, when de stars be-gin to fall.

stars be - gin to fall, when de stars be - gin to fall.

This musical score is for the hymn 'stars be-gin to fall'. It consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system has two vocal lines with lyrics. The third system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The fourth system has two vocal lines with lyrics. The fifth system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

11

pp My Lord, what a morn - in', *p* my Lord, what a morn - in', Oh,

pp My Lord, what a morn - in', *p* my Lord, what a morn - in', Oh,

pp My Lord, what a morn - in', *p* my Lord, what a morn - in', Oh,

pp My Lord, what a morn - in', *p* my Lord, what a morn - in', Oh,

pp My Lord, what a morn - in', *p* my Lord, what a morn - in', Oh,

This musical score is for the hymn 'My Lord, what a morn - in''. It consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system has two vocal lines with lyrics. The third system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The fourth system has two vocal lines with lyrics. The fifth system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Dynamics markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

15

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

This system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to". The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

18

fall. (hmm)

fall. (hmm)

fall. (hmm)

fall. (hmm)

fall. (hmm)

fall. (hmm)

This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "fall. (hmm)". The piano part continues with a similar accompaniment style, featuring chords and moving lines.

23 *Poco più mosso*

mf
Done quit all my worl'-ly ways, done quit

mf
Done quit all my worl'-ly ways, done quit

f
Done quit all my worl' - ly ways, Jine dat heb-ben - ly

mf
Done quit all my worl'-ly ways, done quit

Poco più mosso

26

f
all my worl'-ly ways, done quit all my worl'-ly ways

f
all my worl'-ly ways, done quit all my worl' - ly ways

f
ban', done quit all my worl'-ly ways

f unis.
all my worl'-ly ways, done quit all my worl'-ly ways

29 *rall.* *mf* *Tempo I°*

jine dat heb-ben-ly ban'. Oh! My Lord, what a
jine dat heb-ben-ly ban'. Oh! My Lord, what a
jine dat heb-ben-ly ban'. Oh! My Lord, what a
jine dat heb-ben-ly ban'. Oh! My Lord, what a

rall. *mf* *Tempo I°*

32 *mf* *mf* *mf* *mf* *unis.* *mf*

morn-in', my Lord, what a morn-in', Oh—
morn-in', my Lord, what a morn-in', Oh—
morn-in', Oh, my Lord, what a morn-in', Oh—
morn-in', Oh, my Lord, what a morn-in', Oh—

35 *allarg.* *lunga* *p* *ff* *unis.* *lunga* *p*

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

my Lord, what a morn - in', when de stars be - gin to

allarg.

38 *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

fall, when de stars be - gin to fall.

fall, when de stars be - gin to fall.

fall, when de stars be - gin to fall.

fall, when de stars be - gin to fall.

fall, when de stars be - gin to fall.

XXXV. "Daniel, Daniel, Servant of the Lord" (arr. de U. S. Moore)

12. Daniel, Daniel, Servant of the Lord

SATB with Tenor and Bass Solos, Unaccompanied

Undine S. Moore, arr.

Moderately fast
mp

Soprano
Oh, the king cried, "Oh! *Dan-i-el, Dan-i-el, oh!

Alto
Oh, the king cried, "Oh! *Dan-i-el, Dan-i-el, oh!

Tenor
Oh, the king cried, "Oh! *Dan-i-el, Dan-i-el, oh!

Bass
Oh, the king cried, "Oh! *Dan-i-el, Dan-i-el, oh!

for rehearsal only

5

Dan - i - el, Dan - i - el, oh! A - that - a He - brew Dan - i - el,

Dan - i - el, Dan - i - el, oh! A - that - a He - brew Dan - i - el,

Dan - i - el, Dan - i - el, oh! A - that - a He - brew Dan - i - el,

Dan - i - el, Dan - i - el, oh!

*Sometimes pronounced in three syllables: Daniel- Dan-i-el = Dan-i-yul.

"Daniel, Daniel, Servant of the Lord" by Undine S. Moore. Copyright © 1952 (renewed) Warner Bros. Inc. All rights reserved.

8

mf *p* Oh, the king cried,
Ser- vant of _ the Lord!" "Oh! Dan-i-el, Dan-i-el,
mf *p* Oh, the king cried,
Ser- vant of _ the Lord!" "Oh! Dan-i-el, Dan-i-el,
mf Ser- vant of _ the Lord!" "Oh! Dan - iel, Dan - iel,
mf Ser- vant of _ the Lord!" "Oh! Dan - iel,

mf *p*

12

oh! Dan-i-el, Dan-i-el, oh!
oh! Dan-i-el, Dan-i-el, oh!
oh! oh!
oh! oh! A-that-a He-brew Dan - i - el,

16

ppp (a very soft rhythmic chant)

Ser - vant of _ the Lord!" - Dan-i - el, Dan-i - el, Dan-i - el, Dan-i - el,

ppp (a very soft rhythmic chant)

Ser - vant of _ the Lord!" - Dan-i - el, Dan-i - el, Dan-i - el, Dan-i - el,

Ser - vant of _ the Lord!" -

Ser - vant of _ the Lord!" -

ppp

20

Tenor solo *mp*

A - mong the He - brew

S. Dan - i - el, Dan - i - el, Dan - i - el, Lord!

A. Dan - i - el, Dan - i - el, Dan - i - el, Lord!

T. Dan - i - el, Dan - i - el, Dan - i - el, Lord!

p (a soft rhythmic chant)

Dan - i - el, Dan - i - el,

p (a soft rhythmic chant)

B. Dan - i - el, Dan - i - el,

mp

p

23

na-tion, — one He-brew, Dan - i-el, was found. They put him in — a-the

Dan-i-el, Dan-i-el, Dan - i-el, Dan-i - el, Dan-i-el, Lord! Dan - i-el, Dan-i-el,

Dan-i-el, Dan-i-el, Dan - i-el, Dan-i - el, Dan-i-el, Lord! Dan - i-el, Dan-i-el,

27

li-on's den. He stayed there all - night long. *f emphatically* end solo

He stayed there all - night long. Oh, the king cried, "Oh!" *f emphatically* *p*

He stayed there all - night long. Oh, the king cried, "Oh!" *f emphatically* *p*

Dan-i-el, Lord! He stayed there all - night long. "Oh!" *f emphatically*

Dan-i-el, Lord! He stayed there all - night long. "Oh!" *f emphatically*

f *p*

31

Dan-i-el, Dan-i-el, oh! Dan-i-el, Dan-i-el, oh!
Dan-i-el, Dan-i-el, oh! Dan-i-el, Dan-i-el, oh!
Dan - iel, Dan - iel, oh! oh!
Dan - iel, oh! oh! A-that-a

35

more slowly
Bass solo *p*

Now the king in his sleep was
S. Ser-vant of the Lord!
A. Ser-vant of the Lord!
T. Ser-vant of the Lord!
B. He-brew Dan-i-el, Ser-vant of the Lord!

more slowly

46 **Tempo I**

jaws! *ff* "Oh!" Dan-i-el, Dan-i-el,
jaws! *ff* "Oh!" Dan-i-el, Dan-i-el,
jaws! *ff* "Oh!" Dan-i-el, Dan-i-el, oh!
jaws! Oh, the king cried, "Oh!" Dan-i-el, Dan-i-el, oh!

Tempo I

50

Dan-i-el, Dan-i-el, oh! That He-brew Dan-i-el,
Dan-i-el, Dan-i-el, oh! That He-brew Dan-i-el,
Dan-i-el, oh!
Dan-i-el, oh!

53

mp Oh, the king cried

Ser - vant of — the Lord!" — "Oh!

mp Ser - vant of — the Lord!" — "Oh!

mp Ser - vant of — the Lord!" — *p* Oh, the king cried, "Oh!

mp Ser - vant of — the Lord!" —

56

(gradually increasing in power)

Dan - i - el, Dan - i - el,

(gradually increasing in power)

Dan - i - el, Dan - i - el,

(gradually increasing in power)

"Dan - i - el, Dan - i - el, Dan - i - el, Dan - i - el,

(gradually increasing in power)

"Dan - i - el, Dan - i - el,

(gradually increasing in power)

59 *ff* oh, *allarg.* *a tempo* *f*

oh, oh! Ser-vant of the Lord,

oh! Ser-vant of the Lord,

oh, oh! That He-brew Dan-i-el, Ser-vant of the Lord,

oh! Ser-vant of the Lord,

ff *allarg.* *a tempo* *f*

63 *p* *ff* *fff* *Very broadly with great power*

that Ser-vant of the Lord, that Ser-vant of the Lord!"

that Ser-vant of the Lord, Ser-vant of the Lord!"

that Ser-vant of the Lord, that Ser-vant of the Lord!"

that Ser-vant of the Lord, Ser-vant of the Lord!"

p *ff* *fff* *Very broadly with great power*

XXXVI. "I Want To Go To Heaven" (arr. de J. Karai)

29

A Szombathelyi Művelődési és Sportház Erkel Ferenc Vegyeskarának
és karnagyának, Horváth Rezsőnek

I WANT TO GO TO HEAVEN

Rubato (♩=cca 128)

S
A
T
B

Solo
mf

I want to go to heaven, I want to go to

5

Allegro (♩=200)

heaven, when I die. I want to go to hea - ven.

10
when I die, I want to go to heaven, when I die, I want to go to heaven.
Tutti
p
I want to go to heaven.

14
when I die, good Lord, when I die, I want to see my Mother, when I die, good Lord, when I die, I want to see my Mother, when I die, good Lord, when I die, I want to see my Mother.
p
p
mf
p
mf
p
mf

Z. 8247

18
when I die, I want to see my Mother, when I die, I want to see my Mother, when I die, I want to see my Mother, when I die, I want to see my Mother.
mf
mf
mf
mf

22
when I die, good Lord, when I die, Good Lord.
mf
mf
mf
mf

XXXVII. "Poor Man Lazrus" (arr. de J. Hairston)

POOR MAN LAZRUS
A cappella

Arr. Jester Hairston

Bright $\text{♩} = 108$

Soprano
Poor Rich man Laz - rus sick and dis -
Love man to shout, Di - vies he lived so -

Alto

Tenor
Poor Rich man Laz - rus sick and dis -
Love man to shout, Di - vies he lived so -

Bajo

S
mp a - bled, Dip your fin - ger in the wa - ter, come and, *f* cool my tongue, 'Cause
a well sing

A

T
mp a - bled, Dip your fin - ger in the wa - ter, come and, *f* cool my tongue, 'Cause
a well sing

B

S
7 *mp* I'm tor - ment - ed in the flame. *f* He had to eat
And when he

A
I love to

T
mp I'm tor - ment - ed in the flame. *f* He had to eat
And when he

B
I love to

10 *mp*

S crumbs from the rich man's ta - ble, Dip your
 died praise he went straight to ly - bell - King

A

T crumbs from the rich man's ta - ble, Dip your
 died praise he went straight heav'n to ly - bell - King

B *mp*

13 *f*

S fin - ger in the wa - ter, come and cool my tongue, 'Cause I'm tor - ment - ed in the

A

T fin - ger in the wa - ter, come and cool my tongue, 'Cause I'm tor - ment - ed in the

B

16 *mp* *To Coda 3rd. time* **CHORUS** *ff*

S flame. I'm tor - ment - ed in the flame,

A *ff*

T *mp* flame. I'm tor - ment - ed in the flame,

B *ff*

2

19

S *mf*
I'm tor - ment - ed in the flame Dip your fin - ger in the wa - ter, come and,

A

T *mf*
I'm tor - ment - ed in the flame Dip your fin - ger in the wa - ter, come and,

B

22

S *ff* *mf*
cool my tongue, 'Cause I'm tor - ment - ed in the flame. 3.1

A

T *ff* *mf*
cool my tongue, 'Cause I'm tor - ment - ed in the flame. 3.1

B

25

S *ff*
I'm tor - ment - ed in the flame. I'm tor - ment - ed in the

A *ff*

T *ff*
I'm tor - ment - ed in the flame I'm tor - ment - ed in the

B *ff*

28 *p* *poco a poco cresc...*

S flame Dip your fin - ger in the wa - ter, come and, cool my tongue, 'Cause

A Dip your fin - ger in the wa - ter, come and

T flame Dip your

B

31

S I'm tor - ment - ed in the flame Dip your

A cool my tongue, 'Cause I'm tor - ment - ed in the

T fin - ger in the wa - ter, come and cool my tongue, 'Cause

B Dip your fin - ger in the wa - ter, come and

33

S fin - ger in the wa - ter, come and, cool my tongue, Dip your

A flame Come and cool my tongue, Dip your

T I'm tor - ment - ed, come and cool my tongue,

B cool my tongue, come and cool my tongue, Dip your

35

S
fin-ger in the wa-ter, come and cool my tongue, Dip your fin-ger in the wa-ter, come and

A
fin-ger in the wa-ter, come and cool my tongue, Dip your fin-ger in the wa-ter, come and,

T
fin-ger in the wa-ter, come and cool my tongue, Dip your fin-ger in the wa-ter, come and,

B
fin-ger in the wa-ter, come and cool my tongue, Dip your fin-ger in the wa-ter, come and,

36

S
cool my tongue, 'Cause I'm tor-ment-ed in the flame.

A
cool my tongue, 'Cause I'm tor-ment-ed in the flame.

T
cool my tongue, 'Cause I'm tor-ment-ed in the flame

B
cool my tongue, 'Cause I'm tor-ment-ed in the flame

XXXVIII. Grabación del concierto

1. "Plenty Good Room" 2: 06
2. "Wade in the Water" 3: 03
3. "Elijah Rock" 2: 34

19. 05. 2010, Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Canarias

